Sarane Alexandrian
O SURREALISMO
VERBO

O SURREALISMO

SARANE ALEXANDRIAN

O SURREALISMO

EDITORIAL VERBO

Na capa: RENÉ MAGRITTE. O TERAPEUTA. 1937.

ESTE VOLUME FOI PUBLICADO ORIGINALMENTE
POR FERNAND HAZAN ÉDITEUR
COM O TÍTULO «L'ART SURRÉALISTE»
E TRADUZIDO POR ADELAIDE PENHA E COSTA
PARA A SÉRIE «MOVIMENTOS E ESCOLAS»
DIRIGIDA PELO DR. JOÃO MANUEL BAIRRÃO OLEIRO
COPYRIGHT BY FERNAND HAZAN, 1972
DIREITOS RESERVADOS A S. P. A. D. E. M. E A. D. A. G. P.
N.º ED. — 815
IMPRESSO EM 20 DE FEVEREIRO DE 1973
POR GRIS, IMPRESSORES, S. A. R. L. — CACÉM

ÍNDICE

PREFÁCIO

Desde o seu aparecimento, o Surrealismo sempre negou ser uma doutrina: em vez de ensinar um sistema, pretendeu provocar, por meio de produções e acções apropriadas, novas necessidades perante a realidade. Assim, fez nascer uma forma de sensibilidade que marcou profundamente a arte contemporânea e que permitiu uma enorme variedade de exigências e de processos criadores. Tanto os seus artistas como os seus escritores tornaram-se mestres internacionais, e a sua influência foi tão fecunda que, ao estudá-los, se tem a impressão de penetrar no âmago das principais pesquisas de vanguarda da nossa época.

Ao contrário do romantismo, ao qual muitas vezes foi comparado, o Surrealismo soube estabelecer entre a linguagem plástica e a linguagem poética uma relação que não se limitou à ilustração de uma pela outra. Colocou a poesia no centro de tudo, servindo-se da arte para a tornar visível. Os seus pintores e escultores foram, aliás, verdadeiros poetas, que se exprimiam tão bem com as palavras como com os materiais. Arp, Picabia e Dali

escreveram poemas cheios de fantasia; Chirico, Savinio e Leonora Carrington publicaram contos insólitos. Todos eles acharam indispensável dar a cada obra um título original, para que ela fosse uma criação total de espírito. O conteúdo dos seus quadros e dos seus objectos dependeu sempre da imaginação fabuladora. Encontramos um exemplo particularmente revelador em Magritte, que, dois meses antes de morrer, nos confessava numa carta admirável: «Considero a arte de pintar a ciência de justapor as cores de tal forma que o seu aspecto efectivo desapareça e deixe transparecer uma imagem poética ... Na minha pintura não há *assuntos* nem *temas*, trata-se de imaginar imagens cuja poesia restitua às coisas conhecidas o que elas têm de absolutamente desconhecido e ... desconhecível.» Se a arte surrealista não foi «literária», é que considerava a poesia como o contrário da literatura e foi defendida por autores que, tal como Breton, Éluard e Aragon, eram coleccionadores experimentados que encorajavam as suas inovações técnicas.

A evolução do Surrealismo confunde-se quase inteiramente com a do seu fundador, André Breton. Embora não tenha inventado a palavra, Breton assegurou o êxito da ideia, esforçando-se constantemente por manter--lhe a pureza. Para se ser surrealista era preciso primeiro que ele conferisse o título; nunca ninguém protestou contra esta obrigação, de tal modo ela parecia evidente. Os seus manifestos, ao mesmo tempo que lhe pertenciam pelo estilo, foram a expressão da vontade que animava os seus companheiros do momento. Breton soube impor àqueles que dele se aproximaram, não só uma disciplina de acção, mas também, o que é mais notável, uma disciplina de sonho. No entanto, um artista não deixava necessàriamente de ser surrealista, na altura em que, depois de se ter comprometido nessa empresa comum, era levado a separar-se dela pela sua própria evolução. Aí adquirira para sempre princípios e estímulos que nunca teria encontrado sòzinho, pois tudo nela se destinava a alimentar um clima lírico incondicional, desde as diatribes apaixonadas, a propósito de uma leitura, aos divertimentos.

A partir de 1947, eu próprio fiz parte do grupo surrealista e tive que discutir os seus problemas internos. As conversas com Breton e os contactos que tive com diversos pintores, escultores e arquitectos do movimento constituem a minha melhor fonte de informação. Para compreender os artistas surrealistas é preciso saber que todos eles consideravam a arte não

como um fim em si, mas como um meio de valorizar o que demais precioso, mais secreto e mais surpreendente há na vida. Eles não pretenderam ser nem artesãos nem estetas: apenas inspirados e jogadores. Quando visitei Picabia na sua moradia parisiense em 1949, ele mostrou-me álbuns de fotografias com recordações dos seus prazeres volvidos; orgulhava-se mais delas que dos seus quadros. Não escrevera ele outrora: «Como me é indiferente toda a pintura que fiz, desde que o espírito, que é a arte das festas, não desapareça em mim!» Esta suprema desenvoltura não poderia diminuir o alcance de uma aventura criadora, que para tantos foi trágica; apesar do seu recurso ao humor, a revolta surrealista atingiu muitas vezes o abismo do desespero. Ao abrirmo-nos às suas obras, apercebemo-nos fàcilmente de que o Surrealismo, esse produto da época, para além das datas e dos acontecimentos que o limitam, é menos uma classificação da arte que uma das forças vivas que a imaginação conserva permanentemente de reserva.

1

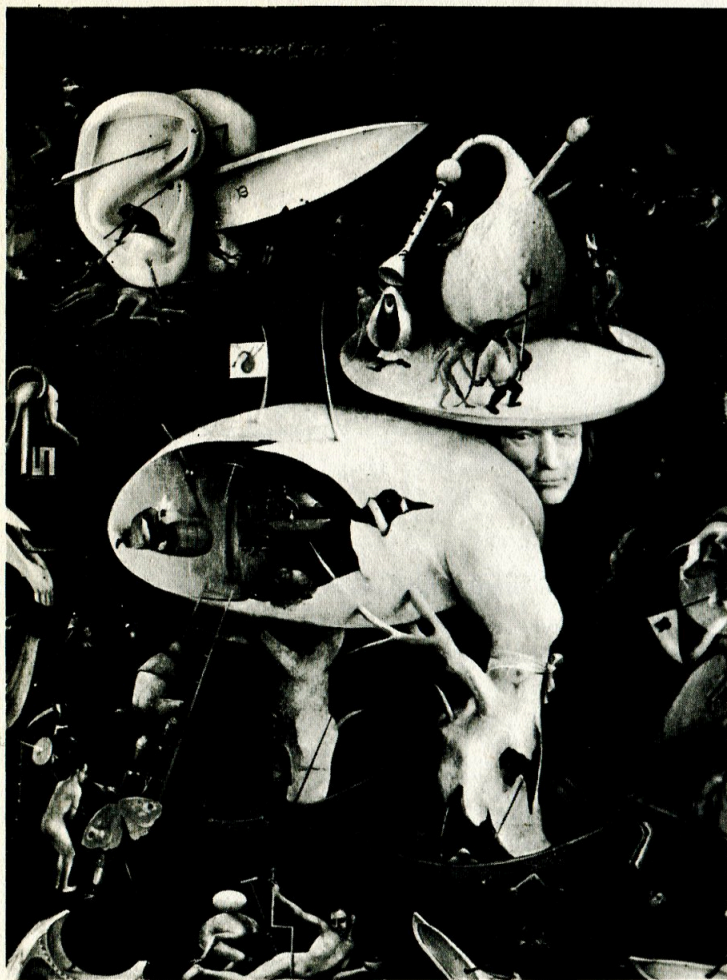
OS PRECURSORES. A INFLUÊNCIA DA ARTE VISIONÁRIA, DA ARTE PRIMITIVA E DA ARTE PSICOPATOLÓGICA

Os surrealistas tiveram precursores que reivindicaram enèrgicamente e aos quais prestaram constantes homenagens nas suas revistas e exposições. Longe de pretenderem ser os primeiros a enveredar pelo caminho que trilhavam, pensavam levar ao paroxismo um estado de espírito que outrora animara alguns criadores isolados, mas que estes não tinham ainda desenvolvido até uma total emancipação da arte. É nesse sentido que André Breton, no fim da sua vida, declarava numa entrevista: «O Surrealismo existia antes de mim e tenho esperança de que me sobreviva.» No entanto, embora este movimento se baseie no culto do estranho e na exaltação do imaginário, é preciso evitar, como se faz muitas vezes, atribuir-lhe como antepassados todos os mestres da arte fantástica, maneirista ou barroca.

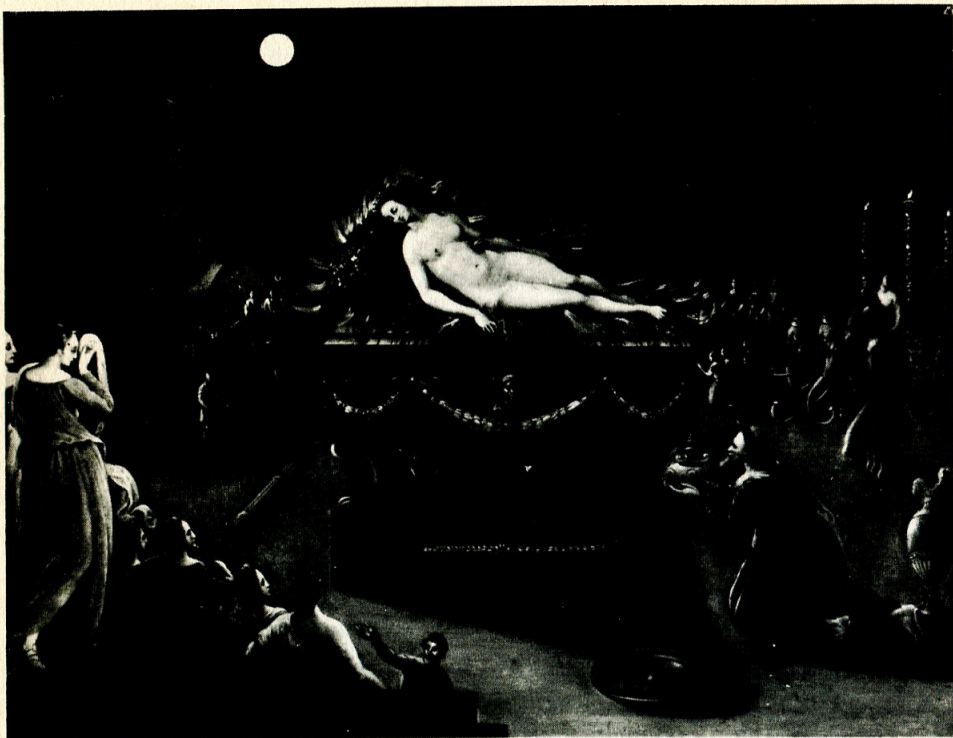
O Surrealismo exclui o maravilhoso elaborado sem necessidade interior; é mais evocação de um possível completado pelo desejo e pelo sonho que a descrição do impossível. Há pintores de universos insólitos que nada têm a ver com ele. É o caso de Odilon Redon que, no que ele chamava os seus «negros» — desenhos a carvão e gravuras —, multiplicou animalejos fantásticos e

JERÓNIMO BOSCH. TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO.
PAINEL CENTRAL DA TRÍPTICO. CERCA DE 1500.

paisagens de pesadelo, sem outra intenção que não fosse a de pôr «a lógica do visível ao serviço do invisível»; o grupo refutou enèrgicamente o parentesco com este artista, que considerava demasiado afectado. Em contrapartida, certos quadros de pintores clássicos são, pelo equívoco do conteúdo ou da execução, inegàvelmente surrealistas. Assim, Ingres, em

JERÓNIMO BOSCH. O JARDIM DAS DELÍCIAS. TRÍPTICO.
PORMENOR DO PAINEL DA DIREITA. CERCA DE 1500.

ALBERTO DÜRER. O RAPTO DE AMIMONE.
GRAVURA SOBRE COBRE. CERCA DE 1498.

Júpiter e Tétis (1811), representou a imagem de um casal de soberanos, que tem já o esplendor enigmático das personagens de Paul Delvaux.

Os surrealistas fizeram com as obras que admiravam um museu ideal para uso próprio, que se limitava a um pequeno número de criações. Com efeito, não pretenderam destruir as bibliotecas e os museus: quiseram apenas transformá-los totalmente, varrendo as glórias consagradas e pondo em evidência os génios ignorados. O Surrealismo repousa sobre a convicção de que no espírito humano há tesouros escondidos. Esta convicção levou-o a proclamar que existem, no legado cultural do passado, personalidades e obras a descobrir que deveriam ser preferidas aos nomes e títulos venerados pelo ensino oficial. Houve na sua acção uma vontade constante de remodelar a história da arte, de demonstrar ao público que os artistas que ele estava habituado a admirar, de Rembrandt, a Rubens, eram de interesse menor, enquantos outros, esquecidos ou malditos durante muito tempo, mereciam ser citados como exemplo.

A APOTEOSE DE SÉMELE, DE ANTOINE CARON. CÓPIA DO SÉCULO XVI OU XVII.

Considerando exclusivamente os precursores escolhidos pelos próprios surrealistas, e aos quais eles se referiam como a autoridades, apercebemo-nos de que estes pertencem a três correntes distintas: a arte visionária, a arte primitiva e a arte psicopatológica. A obra surrealista nasceu desta tripla influência e implica a fusão inspirada pelos princípios que animam estas diferentes formas de arte.

Entre os grandes artistas visionários, que representaram as coisas do mundo assinalando-as às visões do seu espírito, Paolo Uccello foi homenageado desde o início do movimento. O autor da *Profanação da Hóstia* (1465-1467) foi apreciado, com conhecimento de causa, pelo lirismo das suas concepções e não pelo pitoresco da sua lenda de apreciador de pássaros e de maníaco da perspectiva; ao dar aos animais, às casas e aos campos cores arbitrárias e ao distribuir as suas personagens em função de uma combinação de linhas convergentes, Uccello libertou a pintura da imitação da

Natureza e soube conferir à realidade um sentido irracional. Segundo Vasari, Piero di Cosimo, outro artista do Renascimento italiano, inspirava-se nas suas visões; costumava ficar durante muito tempo absorvido na contemplação de paredes manchadas ou de nuvens, nelas destrinçando cavalgadas, cidades ou paisagens grandiosas, que lhe serviam de modelo. Durante as festas de Florença, organizou uma mascarada macabra que assustou e fascinou os presentes. Em quadros como *O Combate dos Centauros e dos Lápitas*, *A Descoberta do Mel* ou *Os Infortúnios de Sileno*, Piero di Cosimo evocou, com notável poder de transfiguração, os deleites dionisíacos da idade do ouro.

No domínio do fantasmagórico, Jerónimo Bosch foi o mais poderoso e o mais exemplar dos pré-surrealistas. N' *O Jardim das Delícias*, *O Carro de Feno* e *Tentação de Santo Antão*, desenrola-se um repertório exaustivo de temas prodigiosos, herdados das «excentricidades» góticas: dragões com rodas, peixes com pernas, demónios híbridos, contorcionistas, rochedos animados, vegetais extraordinários, pássaros maiores que homens, cortejos

GIUSEPPE ARCIMBOLDO.
O COZINHEIRO. DESENHO.

GIUSEPPE ARCIMBOLDO.
O HORTELÃO.

FÜSSLI. O PESADELO. 1782.

delirantes e refregas vertiginosas, personagens que andam sobre as mão ou vomitam sapos e anjos rebeldes transformados em libelinhas — mas todos eles são reinventados por um génio meditativo que, da acumulação de figuras e de símbolos, faz surgir o espectáculo obsidiante da prodigalidade da Natureza, do esbanjamento febril da vida pela humanidade e do triunfo universal do contra-senso. Esta preocupação filosófica, cujas intenções se tentou desvendar inúmeras vezes, faz com que a obra de Bosch seja, mais ainda que a de Brueghel, o Velho, uma pintura que contém um segredo, e, por definição, uma pintura surrealista.

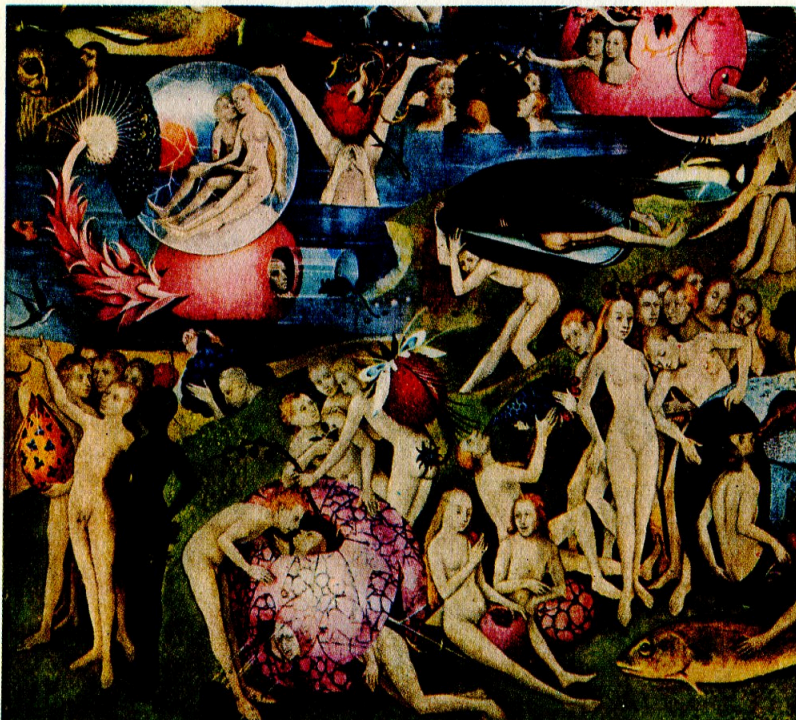
Descobrimos outros precursores nos pintores alemães do século XVI. Alberto Dürer, nas suas gravuras em madeira ou cobre, deu aos episódios do Apocalipse e a diversas alegorias o poder das imagens hipnagógicas.

Altdorfer, artista bávaro que foi arquitecto em Ratisbona, ao aplicar a técnica da miniatura à sua grande tela *A Batalha d'Arbèlles* (1529), conseguiu retratar o fervilhar aluciante de centenas de combates, num panorama de montanhas envoltas nos clarões da aurora. Matias Grünewald, o prestigioso colorista da escola alemã, atinge no seu *Retábulo de Isenheim* o auge do fantástico, graças ao exagero do seu realismo. Hans Baldung Grien, que revela uma imaginação arrebatada nos acoplamentos da voluptuosidade e da morte e nas assembleias de bruxas, impôs-se de forma decisiva.

GOYA. NÃO HÁ QUEM NOS DESATE? GRAVURA A AQUATINTA, DOS «CAPRICHOS». 1796-1799.

Antoine Caron, pintor da corte dos Valois, encarregado de descrever em desenhos e pinturas as festas de Carlos IX, tem um lugar de relevo neste museu. Pintou dois quadros de massacres, principalmente o *Massacre dos Triúnviros* (1566), que está no Louvre, em que as convulsões das vítimas decapitadas e o furor sanguinário dos soldados, contrastando com a calma sorridente das estátuas e a harmonia da arquitectura, formam um impressionante pesadelo de crueldade. Há um tom singular noutras telas de Caron, a *Apoteose de Sémele* ou o *Carrossel do Elefante*, assim como nas gravuras do *Livre de Philostrate*, que tiveram muito êxito na época.

A técnica da «imagem dupla», manejada com virtuosidade por alguns surrealistas, teve como precursor Giuseppe Arcimboldo, retratista oficial dos imperadores germânicos que viveu na corte dos Habsburgos de 1560

JERÓNIMO BOSCH. O JARDIM DAS DELÍCIAS. TRÍPTICO. PORMENOR DO PAINEL CENTRAL. CERCA DE 1500.

PAOLO UCCELLO. A PROFANAÇÃO DA HÓSTIA. PORMENOR DA PREDELA. 1465-1467.

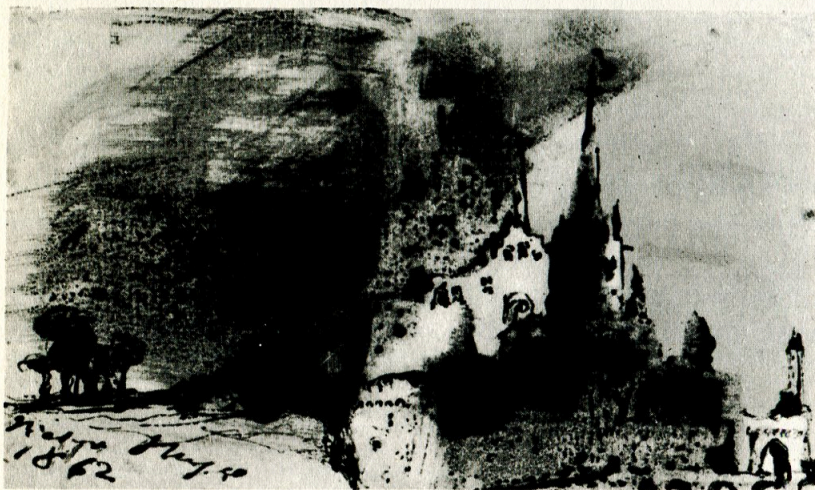
a 1587. Distinguiu-se pelas «cabeças compostas», alegorias e retratos formados pela junção de um conjunto de objectos. *O Verão* (1563), por exemplo, é uma personagem feita de legumes, frutos e flores, e *O Bibliotecário* é formado por um monte de livros. Arcimboldo fez também «quadros reversíveis», como *O Cozinheiro*, que, visto num sentido, é uma travessa de vitualhas e, no sentido contrário, uma cabeça grotesca. Entre os seus imitadores contam-se os pequenos mestres flamengos, como Joos de Momper, que compuseram paisagens antropomorfas. O pintor florentino Giovanni-Battista Barcelli (1624) inventou personagens que brincam e dançam, constituídas por cadeiras, espelhos, molas e esquadros, semelhantes aos desenhos dos «cadáveres esquisitos».

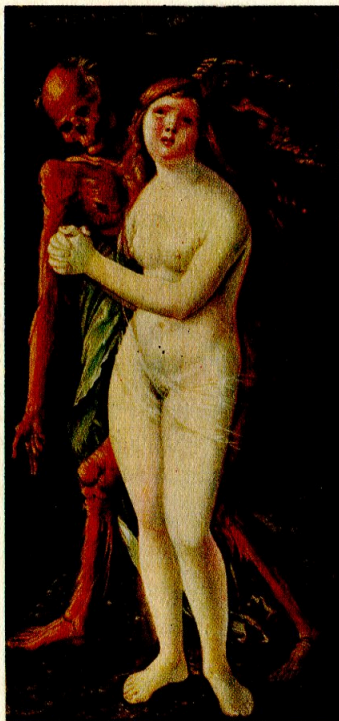
Johann-Heinrich Füssli, pintor suíço que viveu em Inglaterra, tinha como tema preferido o sonho, rodeando uma criatura adormecida de figuras irreais; o seu melhor quadro do género foi *O Pesadelo* (1782). O gosto que manifestava pelas iluminações trágicas e a tendência para as fantasmagorias, em que se cruzam serpentes fantásticas e sapos alados, compensam uma imaginação demasiado literária, que se inspira muitas vezes em Shakespeare. O poeta e gravador William Blake tinha verdadeiras alucinações em que via o futuro e conversava com os anjos e os mortos. Aos *Cantos de Inocência* (1789) e *Cantos de Experiência* (1794), série de desenhos comentados por poemas, sucederam-se duas colecções de gravuras, por vezes coloridas a

aguarela, *Urizen* e *Jerusalém* (1808-1818), sem falar das ilustrações que fez para Dante, em que exprimia o Caos e as forças do Bem e do Mal com um frenesi delirante.

Goya foi profundamente surrealista em todos os seus *Provérbios*, tanto pela espontaneidade do traço como pela originalidade dos temas; foi-o também em algumas outras obras, onde o seu traço impiedoso deformava violentamente a realidade para a forçar a exprimir verdades monstruosas. O gravador romântico Charles Meryon filia-se nesta escola, com as suas águas-fortes sobre Paris; quando foi atacado pela mania da perseguição, que fez com que o internassem em Charenton, estas animaram-se de inquietantes aparições no céu, sendo a mais característica a frota aérea do *Ministério da Marinha* (1865). Rudolfo Bresdin compôs durante a sua vida, excêntrica e miserável, gravuras com paisagens extraordinárias, árvores escamosas como peixes, labirintos de rochedos, animais e ossadas e perspectivas de edifícios de sonho.

Para além do romantismo, Vitor Hugo contribuiu com os seus desenhos para a criação de uma arte imaginativa e livre. Hugo desenhava desde muito novo, traçando caricaturas à pena, enchendo de esboços os cadernos, enquanto passeava. Entre 1848 e 1851 executou no *atelier* que arranjara

VICTOR HUGO. DESENHO A AGUARELA. 1862.

GUSTAVE MOREAU. A APARIÇÃO. ESBOÇO. CERCA DE 1870-1876.

em Paris desenhos de grandes dimensões, em que evocava burgos renanos e ruínas mais ou menos sinistras, servindo-se de toda a espécie de audácias técnicas. Utilizava estranhas mistelas, misturando tinta e café, pintando com fuligem, carvão e sépia; aplicava muitas vezes a raspagem. Durante o seu exílio em Guernesey recorreu ao acaso, criando formas pela dobragem de um papel sobre o qual deixara cair um pingo de tinta, ou aplicando-lhe pedaços de renda; por vezes utilizava de propósito penas torcidas que faziam borrões. Uma série de águas-fortes feitas a partir dos seus desenhos, conhecida pelo nome de Álbum Castel (1863), revelou aos seus contemporâneos os poemas visuais que era capaz de fazer.

HANS BALDUNG GRIEN. A MORTE E A JOVEM. 1517.

WILLIAM BLAKE.
O PAPA SIMONÍACO.
CERCA DE 1824-1827.

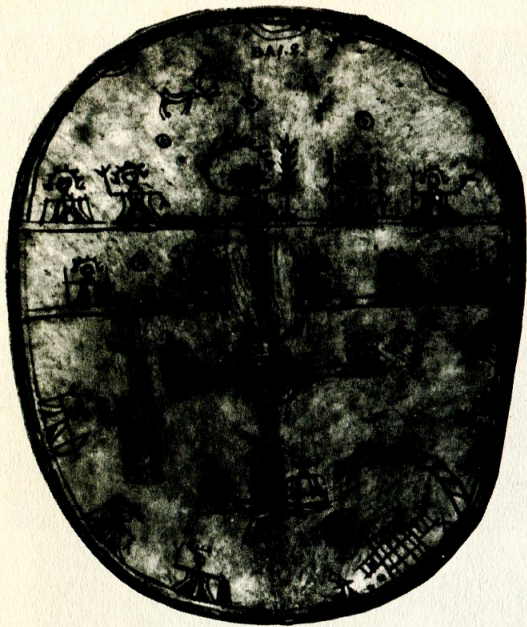
Arnold Böcklin, pintor natural de Basileia (muito admirado por Chirico e Dali), residiu largos anos na Itália, tentando descobrir o segredo dos frescos de Pompeia. Foi durante a sua estada em Florença, de 1874 a 1885, que pintou *A Ilha dos Mortos* (1880), uma das obras-primas do género, criando uma atmosfera de surda irrealidade através da utilização de figuras pagãs. Pela importância dada ao conteúdo e pela preocupação de empregar tons cambiantes, Böcklin tentou, com bons resultados, associar a pintura à poesia.

Alguns pintores do fim do século XIX manifestaram exigências que o Surrealismo aprovou: Gauguin, pela sua revolta, o seu desejo de ser bárbaro e de opor a vida selvagem à vida civilizada; Van Gogh, com quem Antonin Artaud se identificou em algumas páginas entusiásticas; Seurat, cujo

ARNOLD BÖCKLIN.
A ILHA DOS MORTOS. 1880.

DOUANIER ROUSSEAU. FLORESTA VIRGEM AO PÔR-DO-SOL.
NEGRO ATACADO POR UM LEOPARDO. 1907.

neo-impressionismo foi um pré-surrealismo, que envolvia numa luz mágica o real quotidiano; Charles Filiger, um pintor do grupo de Pont-Aven, que viveu como eremita em Plougastel e cujos projectos de vitrais para uma igreja imaginária atingem um hieratismo despojado.

ARTE ESQUIMÓ. TAMBOR DE XAMÃ.

ARTE ESQUIMÓ. ÍNSUA DO SALMÃO. MADEIRA POLICROMA E PENAS. ALASCA.

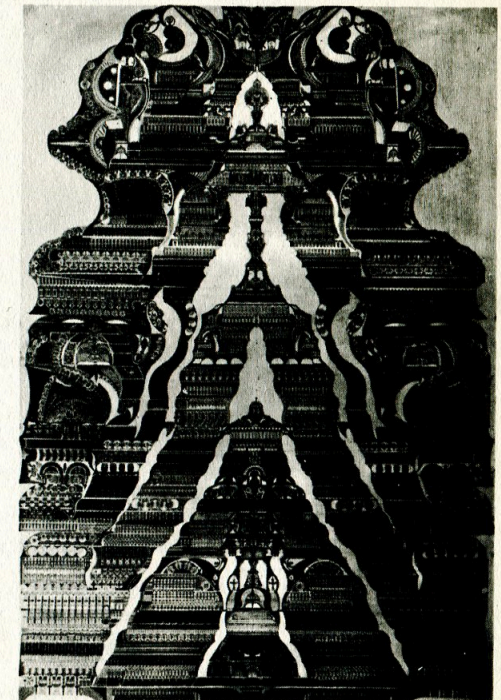
Durante este período reinou um dos mestres mais adorados pelo Surrealismo, depois de Jerónimo Bosch: Gustave Moreau. Artista requintado e erudito, esse professor da Escola de Belas-Artes de Paris, que formou alunos como Rouault e Matisse, era um solitário que o desprezo pela vida moderna levara a fechar-se em casa para evocar visões da Grécia ou do Oriente. Gustave Moreau tinha a noção do esplendor visual; segundo ele, a arte devia obedecer ao princípio da «riqueza necessária», ou seja, representar o que o Mundo possui de mais luxuoso. As suas aguarelas, mais ainda que as imensas telas que compôs, rivalizam com os esmaltes, as jóias e os bordados, para dar às Sereias, às Quimeras e a outras personagens da fábula o brilho sumptuoso das aparições que evocamos com nostalgia.

O Douanier Rousseau foi também um precursor notável, sobretudo nos seus quadros exóticos, pairando ainda hoje sobre eles a incerteza se foram inventados ou feitos de memória(x) Em *O Dialogue Créole* entre André Breton e André Masson, um deles diz para o outro: «Seria uma boa pergunta a fazer aos críticos de arte num exame (não achas que se lhes devia fazer um exame?) — a pintura de Rousseau prova que ele conhecia os trópicos, ou que não os conhecia?» Por fim, muito perto das suas origens, o Surrea-

(x) Inventados, ou copiados, pois Rousseau nunca saiu de França.

lismo encontrou um aliado no norueguês Edvard Munch, que anunciou o expressionismo, mas que foi muito além dele nos quadros em que exprimiu, de uma forma mítica, o amor, a solidão e os terrores primitivos, como, por exemplo, na *Dança da Vida* (1899-1900); e em Alfred Kubin, que, na altura em que publicava o romance *O Outro Lado* (1909), pintava florestas virgens habitadas por uma fauna desaparecida, e ao acordar desenhava à pena os sonhos que tivera durante a noite.

O que é constante na maior parte destes artistas visionários é o facto de só terem podido desenvolver as suas faculdades a partir de temas inspirados na mitologia greco-romana, na Bíblia ou no anedótico quotidiano; os surrealistas distinguir-se-ão deles por quererem inventar a sua própria mitologia ou ir buscá-la a fontes ainda inexploradas. (invenção)

A arte primitiva foi precisamente esse domínio em que procuraram novos estímulos. Os surrealistas levaram ao extremo o interesse que se pode ter pelas criações dos povos longínquos, porque disso fizeram desde logo uma

AUGUSTIN LESAGE. COMPOSIÇÃO SIMBÓLICA ASSINADA «MEDIUM LESAGE». 1925.

questão de amor e não de simples curiosidade. Os cubistas quiseram apoderar-se da solução plástica proposta pelas máscaras africanas; os surrealistas tentaram comunicar com o espírito que ditara essas formas. Os primeiros, apreciadores de «feitiches bárbaros», no princípio do século XX, admitiam nas suas colecções tanto a pacotilha como as peças autênticas; por volta de 1905, Vlaminck e Derain compravam aos marinheiros os objectos que eles traziam de África, sem preocupação alguma de discriminação. Os surrealistas, pelo contrário, procederam a uma selecção, agindo como autênticos conhecedores; alguns foram até especialistas de etnografia. Wolfgang Paalen fez uma viagem à Colômbia Britânica e ao Alasca em 1939, que lhe permitiu descobrir antigos túmulos de xamãs. Depois de ter explorado uma região pouco conhecida do estado de Vera Cruz, no México, redigiu uma tese sobre o simbolismo da arte olmeca. As mais belas peças apresentadas na Exposição de Arte Indiana da América do Norte, realizada em 1945 no México, eram provenientes da sua colecção. Embora não tivessem todos a competência de Paalen, os pintores surrealistas foram em geral apreciadores bastante esclarecidos da arte primitiva.

No entanto, a sua atitude caracterizou-se por uma preferência essencial, que consistiu em opor a arte oceânica à arte africana. Não há nisso nenhuma depreciação, nenhuma recusa sistemática dos recursos africanos, como o testemunham os belos trabalhos de Michel Leiris sobre a língua secreta dos dogons do Sudão, ou sobre os ritos de posse dos etíopes de Gondar. O Surrealismo baseou-se muito simplesmente no princípio de que a arte africana, repousando sobre critérios realistas, é menos capaz de regenerar a plástica ocidental que a arte oceânica, fundada sobre uma interpretação poética do Mundo.

«Oceânia ... de que prestígio não gozou esta palavra no Surrealismo. Foi uma das grandes reservas do nosso coração», confessava André Breton. O encantamento provinha da nostalgia do «mundo perdido» através de indícios que sugeriam a possibilidade de uma vida paradisíaca, mas também da profusão e da variedade dos estilos, que de ilha para ilha ofereciam incessantes revelações. Das máscaras de casca de tartaruga do estreito de Torres às máscaras sulka de verga, da Nova Bretanha, das esculturas de fetos arborescentes das Novas Hébridas às esculturas negras incrustadas de

madrepérola das ilhas Salomão, dos tambores monumentais de Ambrym aos megálitos da ilha da Páscoa, a exuberância da imaginação animava o cenário; as cumeeiras em flecha das choças, as proas das pirogas, as hastes das azagaias, as facas de inhame e os travesseiros rivalizam, no maravilhoso, com os bambus gravados e as estatuetas rituais, como os *malanggan* da Nova Irlanda, dedicados ao culto dos antepassados, ou os *uli* que não podiam ser vistos por mulheres. O que Surrealismo apreciou nesta arte foi o facto de a representação conceptual prevalecer sobre a representação perceptiva; assim, na Austrália, nas pinturas da Terra de Arnhem sobre cascas, aparecem animais totémicos e personagens míticas representadas com as vísceras à vista, produzindo uma visão fresca e pura que mostra a necessidade de pintar o que se sabe e o que se crê, a partir do que se vê.

ARTE MELANÉSIA. MÁSCARA DE UM CLÃ DE KARARAU. MÉDIO SÉPIK, NOVA GUINÉ.

ARTE PUEBLO (HOPI). BONECA «KATCHINA». ARIZONA.

A estada de muitos surrealistas na América fê-los descobrir a arte dos Índios, que despertou neles o mesmo entusiasmo que a arte oceânica. Os vestígios das civilizações pré-colombianas, sendo propícios à evocação do «mundo perdido», foram também interrogados sobre o seu significado. Além disso, Marx Ernst e André Breton sentiram-se particularmente atraídos pelos mitos e representações gráficas das tribos da América do Norte; por exemplo, pelos índios Hopi do Nordeste do Arizona, nas pinturas das paredes dos seus *kiva*, templos subterrâneos, o seu ritual de iniciação cujo ponto culminante era «a noite de mistério e de terror», o culto dos antepassados-nuvens e dos protectores sobrenaturais, os *katchina*, representados por bonecas ou dançarinos mascarados.

Finalmente a arte psicopatológica é um campo que o Surrealismo foi o primeiro a utilizar, vendo nele uma reserva inesgotável de obras autênticas, que não são motivadas pela preocupação de agradar ou pelo interesse material, nem pela ambição artística, mas apenas pela necessidade irreprimível de deixar brotar uma mensagem vinda das profundezas do ser. Pertencem a esta categoria as pinturas dos médiuns e dos alineados. O caso mais conhecido entre os médiuns foi o de Hélène Smith, contado por Théodore Flournoy no seu livro *Des Indes à la Planète Mars* (1900). Quando se encontrava em estado de transe, Hélène Smith revelava as suas aventuras no planeta Marte, falava marciano, desenhava e pintava as plantas, as paisagens e as casas que aí tinha visto. Em 1912, um mineiro do Pas-de-Calais, Augustin Lesage, obedecendo a uma voz interior, elaborou vastos painéis decorativos, em que apareciam espécimes de diversos estilos orientais, embora ele não tivesse, como era natural, a mínima cultura artística; sentia-se em comunicação com espíritos (entre eles o de Leonardo da Vinci) que o guiavam na escolha dos temas e das cores.

No entanto, os surrealistas atribuiam mais importância aos testemunhos dos alienados, provando que até o ser mais inculto, quando abandonado ao turbilhão do inconsciente, podia ter génio. De todos os alienados que mais apreciaram foi Adolfo Wölfli. Filho de uma lavadeira e de um canteiro, Wölfli trabalhou como servente de pedreiro até ao dia em que, condenado por atentado à moral pública, se entregou ao vício do álcool, caindo na esquizofrenia. Internado desde 1895 (com trinta e um anos) até à morte, em 1930, Wölfli pintou incansàvelmente: primeiro, cenas de autopunição, em que representava suplícios que lhe infligiam; depois, cenas de grandeza, onde se retratava como super-homem mascarado, rodeado por deusas com asas e animais emblemáticos. Com o horror do vazio, Wölfli sobrecarregava as superfícies e enchia as suas imagens de ornamentos e composições musicais. Estes sucessos da arte psicopatológica, pela violência e o dilaceramento que revelam, põem a nu o instinto que leva o homem a deformar a realidade.

Por si sós, todos estes antecessores ilustres ou obscuros não chegariam para impor uma nova ordem de valores. Para se aperceberem de que as suas lições podiam ser proveitosas à arte moderna, foi necessário o aparecimento dos surrealistas, ou seja, de um grupo de criadores procurando aliados no passado, a fim de apoiarem a sua acção em favor dos direitos absolutos do sonho.

2

A REVOLTA CONTRA A ESTÉTICA. O DADAÍSMO. DOIS MESTRES DA ANTIARTE: MARCEL DUCHAMP E FRANCIS PICABIA. EVOLUÇÃO DE DADA EM PARIS. NASCIMENTO DO SURREALISMO

Antes de ser uma concepção de beleza que se propagou em todas as artes plásticas, o Surrealismo foi uma revolta contra a estética, em nome da liberdade total da inspiração. Esta revolta começou em Paris em 1919, quando a revista antiliterária *Littérature* foi fundada por três jovens poetas: André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, que tinham, entre outras afinidades, um culto comum por Apollinaire. O feiticeiro acolhera-os no seu círculo mágico e eles haviam tentado descobrir-lhe os segredos; foram influenciados pela espontaneidade dos seus «poemas--conversas», pelo teor dos seus contos — que ele definia como *philtres de fantase*—, pela forma como animava a revista *Les Soirées de Paris* e pela sua busca do «espírito novo» que tão bem sabia conciliar com o amor pelas curiosidades do passado. Apollinaire mostrou-lhes que o poeta devia ser sempre cúmplice do pintor, seu aliado infalível na conquista do desconhecido. Conduzira com brilho a luta contra o impressionismo atrasado, sobretudo quando se ocupou da rubrica da «Vida Artística» no *Intransigeant*, de 1910 a 1914. A propósito do Salão dos Independentes de 1910, escreveu, sob

o título de *Prenez garde à la peinture*: «Se tivéssemos de traduzir o sentido geral desta exposição, diríamos de boa vontade — e com que alegria! — que ela significa a derrota do impressionismo.» Interessou-se por todos os movimentos que se formavam, protegendo o orfismo e publicando *L'Antitradition futuriste* (1913), porque nele via grandes possibilidades de ultrapassar as lições dos impressionistas. No programa do bailado *Parades*, apresentado a 18 de Maio de 1917, empregou pùblicamente, pela primeira vez, a palavra *sur-realisme*, palavra que repetiu na altura da representação de *Les Mamelles de Tirésias*, a 24 de Junho; e como se pressentisse a aplicação que dela se viria a fazer, falou a Paul Dermée da «necessidade de um próximo período de organização do lirismo». Chamou a atenção dos artistas para a vida moderna, dizendo: «Hoje em dia já não há desenho, pintura a óleo, aguarela, etc; há a pintura, e os anúncios luminosos fazem, sem dúvida alguma, mais parte dela que a maioria dos quadros expostos na Nacional.» Os pintores contemporâneos que os futuros surrealistas apreciaram foram, em primeiro lugar, os que Apollinaire lhes mostrou: Chirico e Picasso, evidentemente, mas também Chagall, Braque, Derain e Matisse, de quem Aragon fez um elogio alegórico em *Le Libertinage*, dando á sua pintura os traços de uma linda mulher chamada Matisse.

André Breton e os seus amigos — aos quais logo se juntaram Paul Éluard, Jacques Rigaut, Benjamin Péret e outros poetas —, desejosos de atingir o mais alto grau de originalidade, puseram-se à espreita dos sinais reveladores da época. De 1905, data em que apareceu o fauvismo, a 1918, quando foi lançado o purismo, as escolas artísticas sucederam-se sem parar: o expressionismo, o cubismo, o orfismo, o *rayonnisme*, o construtivismo, o sincronismo, o vorticismo e o futurismo tentaram renovar as técnicas e os fins da criação. Perante estes grupos, alguns indivíduos revelaram uma preocupação de cínica contestação. O mais dotado era Arthur Cravan, que, orgulhoso do seu físico de atleta, se pretendia «poeta e pugilista», e dizia: «Todo o grande artista tem o sentido da provocação.» Na revista *Maintenant*, fundada em 1912, que redigia sòzinho e ele próprio distribuía num carrinho de vendedor ambulante, Cravan inseriu uma reportagem mordaz do Salão dos Independentes de 1914. Com uma ironia feroz, escarneava todos os expositores, fornecendo um exemplo único de «crítica brutal». De uma das telas, declarava: «Preferia ficar dois minutos debaixo

de água do que diante deste quadro, pois ficaria menos asfixiado. Os valores estão aqui distribuídos de forma a *parecer bem*, quando, numa obra saída de uma visão, os valores não são mais do que cores de uma bola luminosa.» Arthur Cravan organizou também um espectáculo em Paris, a 5 de Julho de 1914, no decorrer do qual deu vários tiros de pistola, fez uma exibição de pugilismo, dançou e leu uma conferência, entrecortada de injúrias ao público, para mostrar que os desportistas são superiores aos artistas. Ao afirmar que «o génio é uma manifestação extravagante do corpo», Cravan anunciava a insurreição *Dada*. Um outro rebelde, Jacques Vaché, jovem elegante cuja desenvoltura Breton admirava apaixonadamente, declarava, em *Lettres de Guerre*, o desprezo que nutria pela arte. Vaché desenhou inúmeros esboços, mas recusou a oferta de Breton para ilustrar alguns dos seus poemas. Mais do que ser artista, o seu sonho era «pertencer a uma sociedade secreta chinesa, sem objectivos, na Austrália». A recordação de Cravan e sobretudo de Vaché, ambos desaparecidos em 1919, pairará sobre o grupo de *Littérature* e Breton aderirá ao dadaísmo, por ver nele um desenvolvimento do humor niilista que Vaché defendia.

O dadaísmo foi um contramovimento e não um movimento que se juntava aos outros; insurgiu-se contra todos os academismos e, ao mesmo tempo, contra todas as escolas de vanguarda, que pretendiam libertar a arte das suas contingências. Fez explodir um estado de raiva, numa série de exibições insultantes e burlescas. «O início de *Dada* não foi o início de uma arte, mas de um desprezo», declarava Tristan Tzara. Desprezo por um mundo agitado por conflitos sangrentos, dogmas maçadores, sentimentos convencionais, preocupações pedantes e, consequentemente, pelas obras que se contentavam em reflectir este universo limitado. O dadaísmo nasceu em plena guerra, num país neutro, como uma declaração impetuosa dos direitos da fantasia. O seu ponto de partida foi a abertura do Cabarét Voltaire em Zurique, dirigido pelo escritor Hugo Ball, que, no seu comunicado à imprensa em 2 de Fevereiro de 1916, adoptava como fim a criação de «um centro de divertimentos artísticos». A presença de Tzara, desorganizador inato, trouxe às reuniões musicais e poéticas deste *cabaret* uma energia subversiva. A declamação de poemas fonéticos ou simultâneos, interpretados com disfarces e máscaras horríveis, assumiu um tom de desafio ao público. O termo *dada* foi inventado ao acaso para exprimir esta necessidade de

FRANCIS PICABIA. RETRATO DE TRISTAN TZARA. DESENHO. 1920.

resolver os valores estabelecidos. Os seus princípios de zombaria foram difundidos por uma revista, em que Tzara lançava o absurdo à cara dos leitores. O dadaísmo não tinha programa, não pretendia nada, não pensava nada, e só criava para provar que a criação não representava nada. Para ridicularizar os sistemas, Tzara reivindicava a «idiotice pura» e proclamava: «O inteligente tornou-se um tipo completo, normal. O que nos falta, o que tem interesse, o que é raro, porque tem as anomalias de um ser precioso e a frescura e liberdade dos grandes anti-homens, é o «idiota». *Dada* trabalha com todas as suas energias na instauração do idiota em toda a parte. Mas conscientemente. E ele próprio tende para isso cada vez mais.» O dadaísmo introduz a incoerência nos discursos, sob o pretexto de que a vida é incoerente e saqueia a arte, porque os seus adeptos perderam a noção do jogo. «Toda a obra pictural ou plástica é inútil; que ela seja um monstro que meta medo aos espíritos servis», gritava Tzara no seu *Manifeste Dada* 1918, que despertou o interesse de Breton.

Para destruir a arte empregando meios artísticos, Tzara recomendava o abandono da pintura a óleo e de qualquer exigência estética: «O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista), antes cria directamente na pedra, na madeira, no ferro e no estanho, rochas e organismos, locomotivas que podem ser voltados em todos os sentidos pelo vento límpido da sensação momentânea.» Assim, Marcel Janco, autor dos cartazes e das máscaras *dada*, criou relevos de gesso em que incrustava por vezes

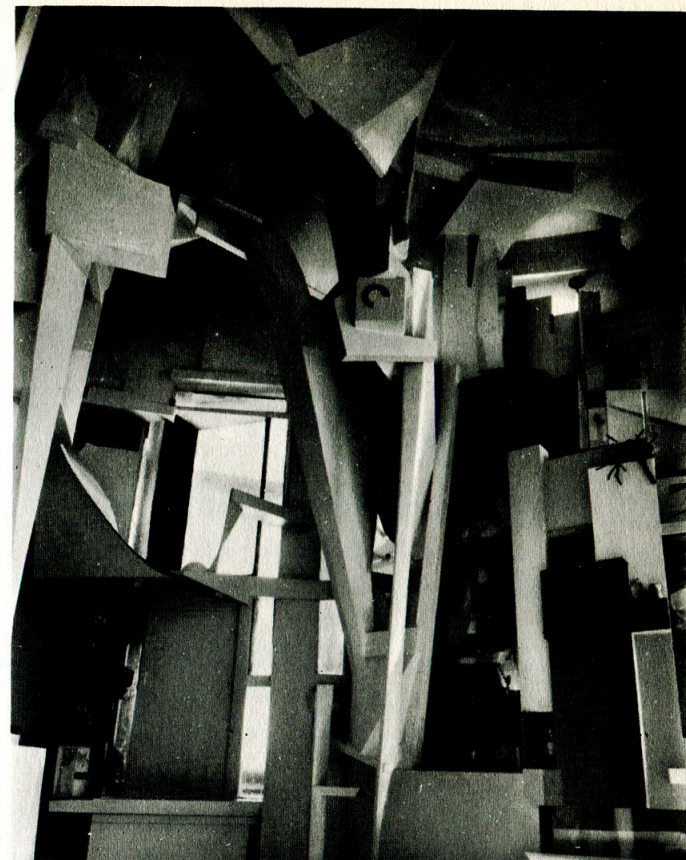
bocados de espelho. Jean Arp e a sua amiga Sophie Taeuber fizeram tapeçarias e colagens «segundo as regras do acaso», em que combinavam formas muito simples sem escolher a sua distribuição. Hans Richter não renunciou ao quadro, mas pintou os seus *Retratos Visionários* (1917) á noite, na penumbra, quando já não podia distinguir as cores na paleta e na tela. Por seu lado, os dadaístas de Berlim, cujo chefe foi Raoul Hausmann, inventaram a montagem fotográfica e compuseram obras com fragmentos de fotografias. Pouco depois, Kurt Schwitters inaugurou em Hanôver a arte *merz*, que consistia em juntar detritos, para com eles fazer quadros e monumentos.

TEXTO «DADA». 1919. PÁGINA DE TIPOGRAFIA COMPOSTA POR TRISTAN TZARA.

BILAN

virement, *crustacée long* bleu règlement
soigne *la parodie* et touche *A BAS*
étale lentement *la taille* paradis *A BAS*
étalon *sur les rails* à travers hypocrisie
sur mes dents *sur tes dents* j'écoute
qui baille extasié extraction de hameçons
hamac perforé *et les insectes* du vide (soude)
des nombres *on réveille* le nombril (sonde)
fini le paragraphe *et la seringue* pour phosphore

cataphalque
ressorts ressemblants
sentis dans les os
ou corridor tricolore
ZZ

Voisinage du fer bravoure gymnastique balustrade
les chiffres astronomiques acclimatisées
SUR BILLARD A TOUS LES VENTS
gratuitement
drogue halucination transcaspienne sacristie
AVANCE LA COULEUR EN LANGUE DIFFÉRENTE
vivisection
EX-CATAPLASME PLAIT AUX AMOUREUX
à 3 fr. 50 ou 3 h. 20 invincible martyrologiste
ton cible et tes cils rappellent la naissance du scorpion en cire
syphilis blanchissant sur les bancs des glaciers
joli TAMBOUR crépuscule
auto gris autopsie cataracte
ô nécrologues prophylactiques des entr'actes antarctiques régions

KURT SCHWITTERS. INTERIOR DO «MERZBAU» EM HANÔVER.

A revolta do dadaísmo teria apenas deixado a recordação de uma agitação efémera, se dois homens excepcionais, que viriam a ser também os estimuladores do Surrealismo, não tivessem levado a antiarte aos seus limites extremos: Marcel Duchamp e Francis Picabia. Ambos pertenceram, em 1912, ao Salão da Section d'Or, sob a égide de Apollinaire, e contribuíram com o seu não conformismo para a tendência iconoclasta que se esboçava.

Marcel Duchamp, asceta do sem-sentido, fez de cada um dos seus achados o resultado de um exercício de meditação. Na realidade, a sua actividade não foi exactamente a antiarte, mas aquilo a que chamou a «arte seca», ou seja, uma arte de que excluía qualquer sentimento estético, mesmo a emoção e o juízo. «O perigo essencial é chegar a uma forma de *gosto*», dizia ele. Para

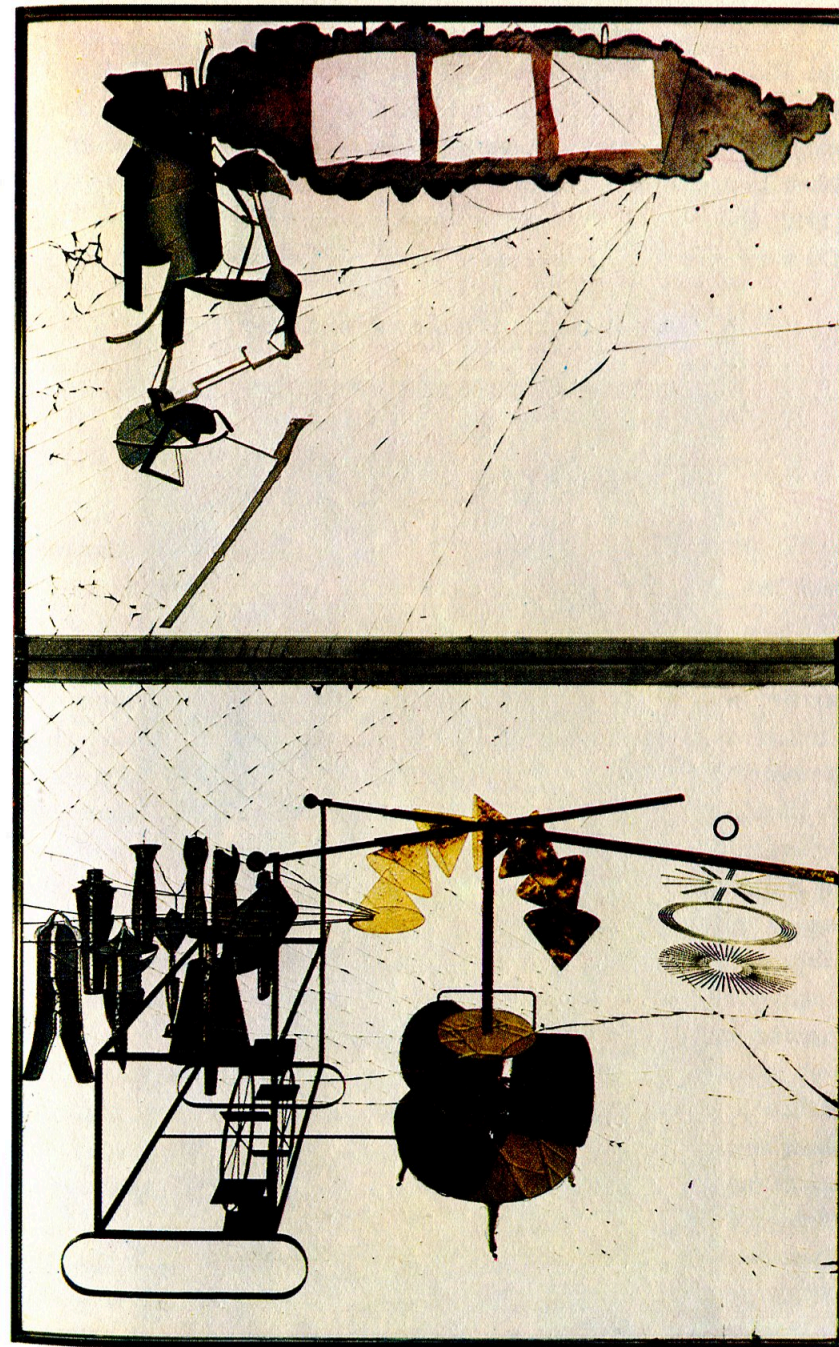
TABLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP

L H O O Q

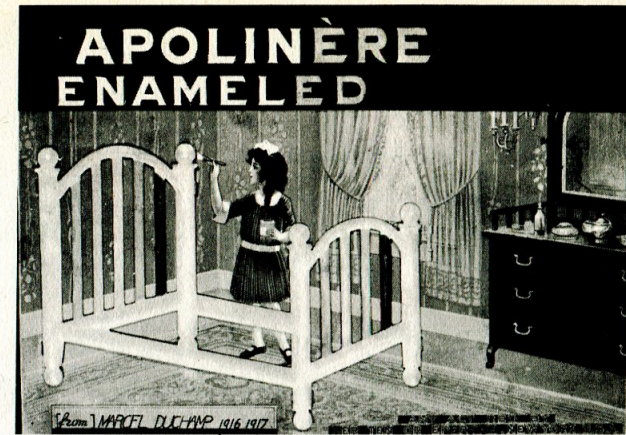
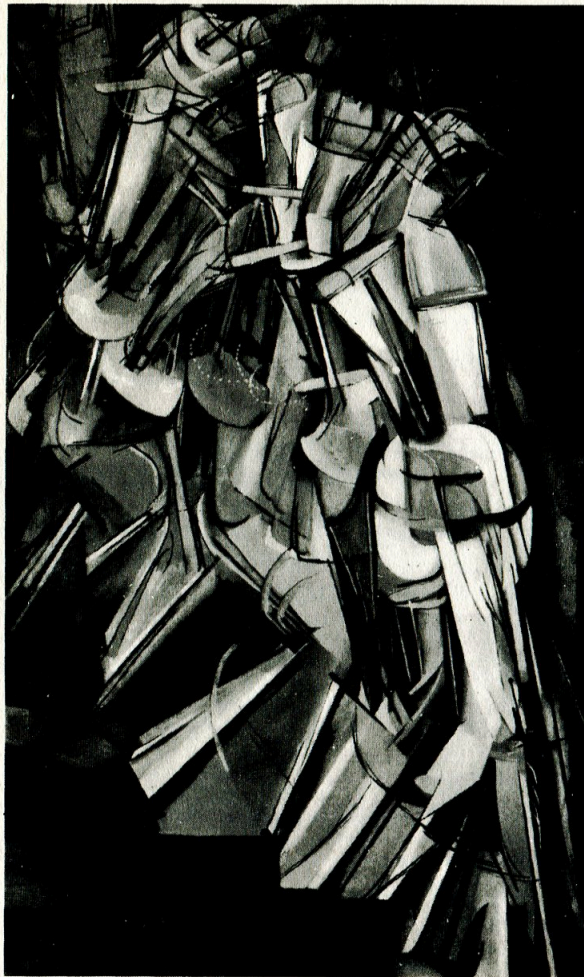
Manifeste DADA

eulent couvrir Dada de neige : ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige Dada.

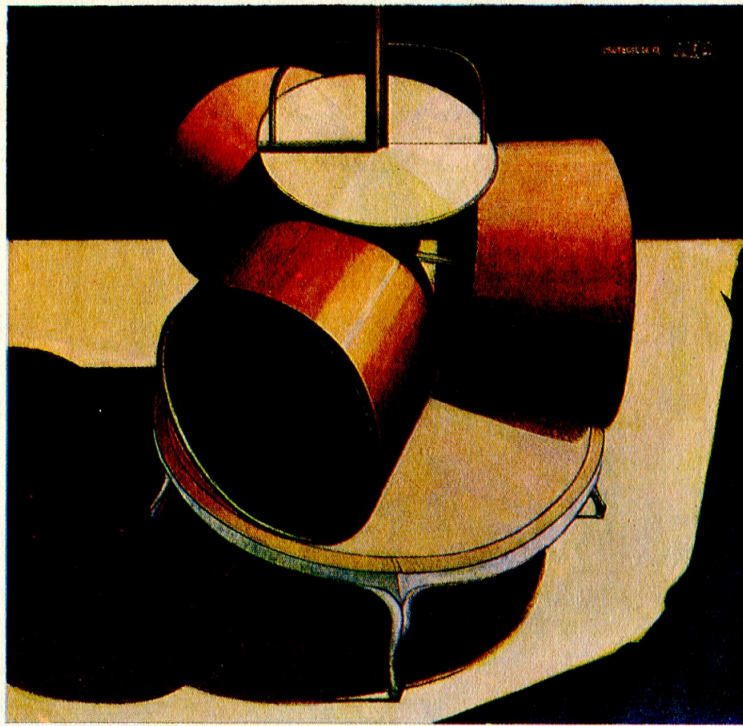
MARCEL DUCHAMP E FRANCIS PICABIA. A GIOCONDA. L. H. O. O. Q. CAPA DO N.º 12 DE «391», MARÇO DE 1920.

evitar o bom e o mau gosto, procedeu à «desumanização da obra de arte». Serviu-se para isso do «ironismo de afirmação», enunciando propósitos absurdos com um humor gelado, que pretendia mais inquietar do que fazer rir. No imperturbável rigor de Duchamp em recusar as facilidades e no seu poder de concentração intelectual residiu a importância da sua acção. Se fosse um outro a pôr bigodes numa imagem da Gioconda (1919) para a reproduzir com o título de *L. H. O. O. Q.*, isso não passaria de simples brincadeira e não teria tido mais alcance do que o Beethoven fazendo caretas da capa da *Antologia Dada*. Na obra de Duchamp, cada trocadilho foi uma carga de dinamite mental colocado sob uma convenção a destruir. O pequeno número de quadros que consentiu em pintar tiveram como única finalidade a de desmontar, como um mecanismo de relojoaria, o processo pictórico. Em *Jogadores de Xadrez* (1911), Duchamp analisou o cubismo; em *Jovem Triste Num Comboio* (1911), que era debruado de preto como uma participação de luto, exprimiu com subtileza um estado interior;

MARCEL DUCHAMP. LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME. 1915-1923.

em *Moinho de Café* (1911), ao representar gràficamente a rotação da manivela, animou uma natureza-morta. Estudou os efeitos da deslocação de um corpo em *Nu Descendo a Escada* (1912), que consagrou a sua reputação em Nova Iorque, assim como em *O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Velozes* (1912). Para pintar *A Passagem da Virgem a Noiva* (1912) e *A Noiva* (1912), Duchamp abandonou o emprego do pincel e aplicou as cores com os dedos.

MARCEL DUCHAMP. NU DESCENDO AS ESCADAS, N.º II. 1912

MARCEL DUCHAMP. APOLINÈRE ENAMELED. «READY MADE». 1916-1917

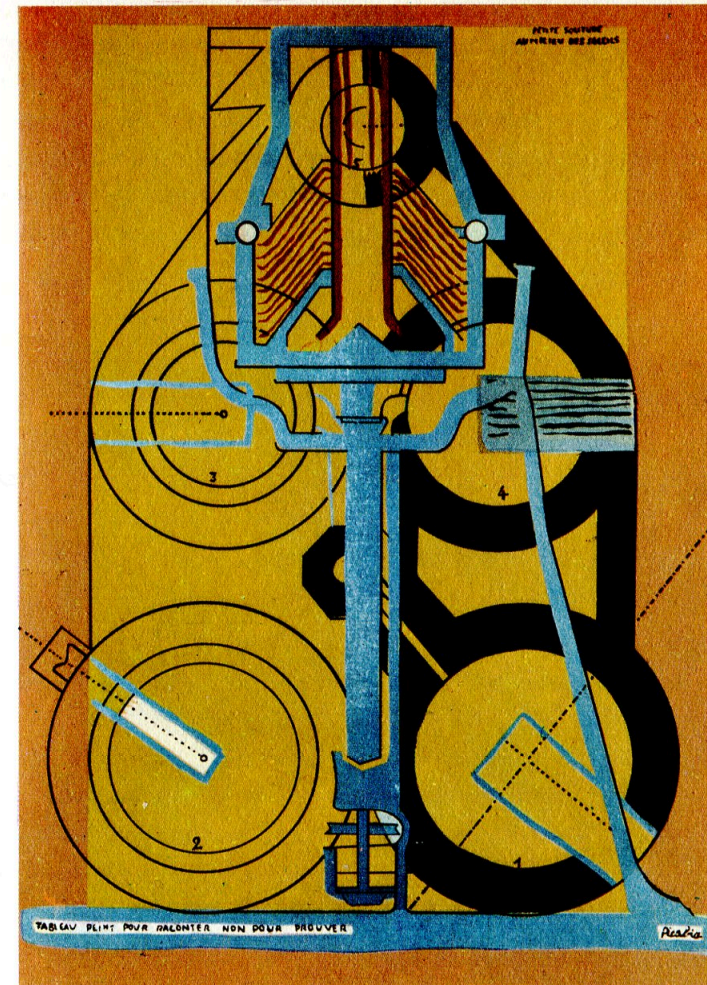
Finalmente, na obra que constitui o seu adeus à pintura sobre tela, *Tu m'* (1918), representou, entre sombras projectadas de objectos, um falso rasgão em *trompe-l'oeil* fechado com alfinetes verdadeiros.

Duchamp procurou destruir as noções tradicionais de quadro e de escultura, invantando processos em que utilizava os jogos de palavras e de coisas. Tão depressa inventava criações insólitas —«Pegar num centímetro cúbico de fumo de tabaco e pintar-lhe as superfícies exterior e interior com uma cor hidrófuga» — como definia novas espécies de obras: «Quadro ou escultura. Recipiente raso de vidro (com) toda a espécie de líquidos coloridos, bocados de madeira, ferro e reacções químicas. Agitar o recipiente e ver à transparência.» Reclamou a colaboração do acaso e submeteu as suas pesquisas ao «regime de coincidência.» Acima de tudo, estudou a maneira de transformar um objecto comum num objecto raro, pela intervenção de um pormenor pessoal; a isto chamou *ready made*. Depois do seu primeiro *ready made* (*A Roda de Bicicleta*, 1913), fez outros cuja qualidade se deve ao título ou à maneira como foram apresentados: assim, *A Armadilha* (1917) era um cabide fixado no chão, e *Viúva Recente* (1920), uma janela com vidraças de couro. O urinol invertido, intitulado *Fonte*, que enviou em 1917 à Comissão dos Independentes de Nova Iorque, de que fazia parte, assinado com o nome de R. Mutt, foi um acto supremo de contestação que lhe permitiu apresentar a demissão, não só da dita comissão, mas também da arte que se critica e se vende. Embora tivesse podido fazer proliferar os

MARCEL DUCHAMP. TRITURADORA DE CHOCOLATE, N.º I. 1913.

ready made, Duchamp subordinou-os a uma regulamentação estrita: «Limitar o número de *ready made* por anos»; e empregou uma álgebra moral para os seleccionar: «Para separar o *tout fait*, *en série* do *tout trouvé* — a separação é uma operação.»

Marcel Duchamp acumulou as notas, os gráficos e as experiências — documentos recolhidos mais tarde na sua «Caixa Verde» — para compor durante oito anos um grande painel de vidro, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (1915-1923), que não é uma obra inacabada como alguns pretendem, mas uma obra inacabável. A diferença é capital. Nela se persegue um ideal assim formulado: «Pintura de precisão e beleza de indiferença.» A «Mariée» de Duchamp, assim como a «Fille née sans mére» de Picabia, é a máquina considerada como elemento fundamental do mundo moderno. Duchamp, partindo do princípio de que uma máquina nova, funcionando pela primeira vez, é semelhante a uma virgem no momento da desfloração, joga constantemente com esta ambiguidade, de tal forma que não se percebe

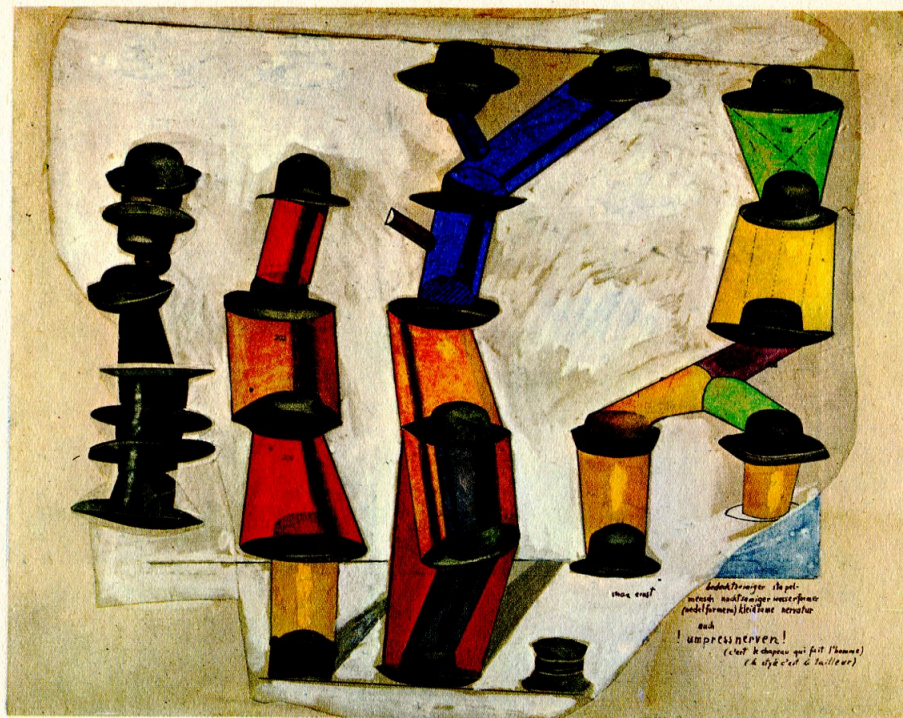
se ele faz uma sátira aguda do maquinismo ou do desejo amoroso. Elaborou o projecto de uma máquina barroca, construída de forma a utilizar ao máximo os erros e os acasos. O esquema desenhado no painel descreve um motor invisível, que tem em cima o *pendu* fêmea (ou noiva), em baixo *neuf moules mâlics* (ou celibatários) e entre eles um circuito de *mise à nu* eléctrico, um refrigerador com hélices, uma corrediça com moinho de

PICABIA. PEQUENA SOLIDÃO NO MEIO DOS SÓIS. 1919.

água, cujo vaivém repete uma litania desiludida, uma trituradora de chocolate, etc. A obra compreende «criadores de poeira» uma «escultura de gotas» produzida por um salpico de lama e «partes para observar entortando os olhos, como uma parte prateada num copo, na qual se reflectem as coisas da sala». Embora, em 1923, Duchamp tenha abandonado definitivamente a pintura, a sua influência continuará a exercer-se sobre a vanguarda, que fará dele o seu árbitro preferido, não pelo que fez, mas pelo que se recusou a fazer.

Francis Picabia, ao contrário do seu amigo Duchamp, serviu-se do quadro como trampolim para executar saltos perigosos. Este aristocrata da desordem pintara, primeiro, paisagens no estilo de Sisley e de Pissarro. Em 1905, a sua primeira exposição em Paris constituiu um êxito e os críticos viam nele um pós-impressionista de futuro. Em 1908, voltando as costas à carreira que lhe auguravam, denunciou o contrato com o seu agente de vendas. Rico, pródigo, espirituoso, volúvel e ídolo das reacções mundanas, Picabia,

MARCEL DUCHAMP. BOITE-EN-VALISE. 1942.

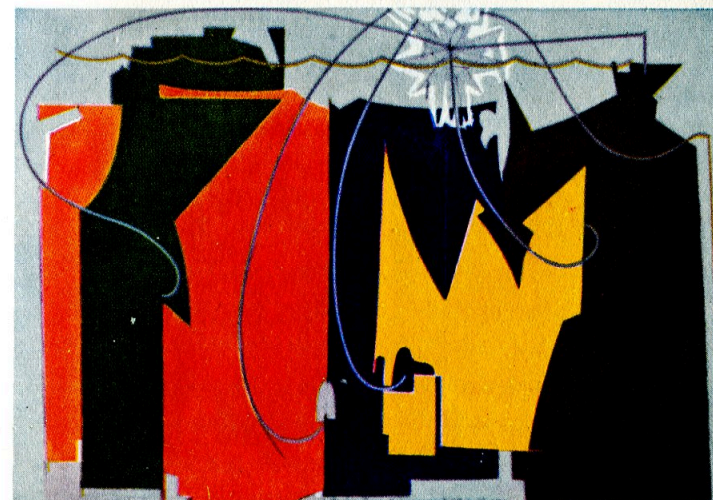
PICABIA. OPTÓFONO. 1918.

a partir de então, procurou intensamente o prazer, tanto na arte como na vida. «O meu pensamento gosta de tudo o que é contra a razão, quero ser apenas um homem de inexperiência», dizia. Dedicou-se à pintura abstracta um ano antes de Kandinsky, com *Caoutchouc* (1909); da sua viagem de núpcias com Gabrielle Buffet a Espanha trouxe a *Procissão em Sevilha* (1912) e *Danças às Fontes*, duas telas «órficas» cujo sucesso será considerável em 1913, na exposição da Armory Show, em Nova Iorque. No mesmo ano, seduzia Paris com outros quadros do mesmo género: *Udnie ou a Dança* (Paris) e *Edtaonisl*; mas não querendo limitar-se a um só género, começa em 1915 o seu «período mecânico», com uma série de composições que evocam máquinas reais ou imaginárias, consistindo por vezes em desenhos retocados

MAX ERNST. O CHAPÉU É QUE FAZ O HOMEM. 1920.

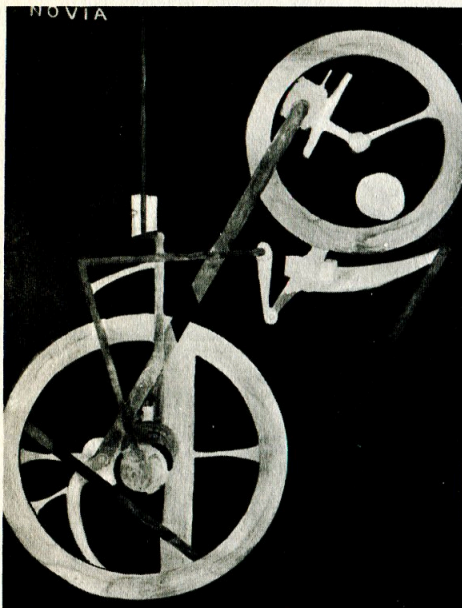
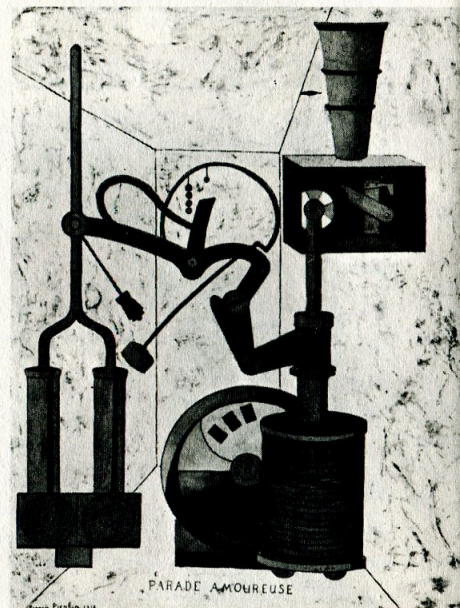
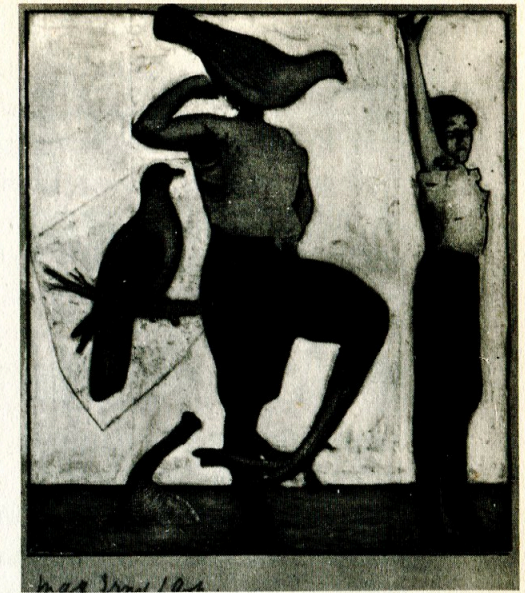
com humor. Em Janeiro de 1917 funda a revista *391*, onde ataca constantemente os meios artísticos: «Pintores retardatários, as regiões que vocês exploram são velhas anedotas ... Faziam melhor, senhores, se pintassem de azul e vermelho as falésias de Diepe.» Jogava com as palavras e as imagens como um malabarista com bolas multicolores, tão rápido e habilidoso como ele. Em 1918, durante uma permanência na Suíça, em que publica *Poémes et Dessins de la Fille née sans Mère* e *L'Athlète des pompes funèbres*, Picabia conhece Tzara; trará à acção dadaísta o apoio da sua fortuna e da sua inspiração. Picabia tinha então quase quarenta anos; o seu dinamismo não era o de um adolescente turbulento, mas o de um homem-turbilhão, de irresistível vitalidade.

O grupo de *Littérature* interessou-se por *Dada* e deu-lhe um cunho tão particular que um historiador do dadaísmo, Michel Sanouillet, emitiu a seguinte opinião: «O Surrealismo foi a forma francesa de *Dada*.» Ao chegar a Paris em Janeiro de 1920, Tzara participou na primeira (e única) «Sexta-

-feira de *Littérature*», espectáculo poético em que leu, à laia de poema, um artigo de jornal, com acompanhamento de campainhas, e em que Breton, encarregado de comentar os quadros apresentados ao público, provocou grande escândalo ao mostrar uma obra de Picabia feita a giz sobre ardósia, *Riz au nez*, que apagou em seguida para simbolizar a inanidade da arte. Houve outras reuniões, entre elas a do Théâtre de l'Oeuvre, a 27 de Março, em que foi representada *La première aventure céleste de monsieur Antipyrine*, de Tzara, num cenário transparente de Picabia — que se erguia diante dos actores e não atrás —, composto de uma roda de bicicleta, cordas e molduras; autor dos figurinos de papel, Picabia queria expor, sob o título de *Quadro Vivo*, um macaco atado a uma tela; à última hora, porém, teve de contentar-se com um macaco de pelúcia. O seu *Manifesto Canibal*, tão prodigiosamente agressivo, que Berton leu mascarado de homem-sanduíche, provocou grande emoção na assistência. Para o Festival Dada de 26 de Maio, na Sala Gaveau, que principiou com o aparecimento do *Sexo de Dada*, terminando com a audição de *Vaselina Sinfónica* por um coro de vinte vozes, este iconoclasta apaixonado decorou também à sua maneira o sainete *Vous m'oublierez* de Breton e Soupault, em que Paul Éluard desempenhava o papel de «máquina de costura». Picabia foi a alma destas sessões de

MAN RAY. A DANÇARINA DE CORDA ACOMPANHANDO-SE COM AS SUAS SOMBRAS. 1916.

choque, ensaiadas no seu apartamento; no auge da fantasia, durante esse mesmo ano, pintou quadros com tinta *ripolin*, fez colagens com fósforos, palitos e fitas métricas de costureira (*Flirt*, *A Mulher dos Fósforos*, *O Belo Salsicheiro*, etc.), livros impertinentes como *Unique eunuque* e *Jésus--Christ rastaquouère*, e bombardeou com ditos satíricos aqueles que se tomavam demasiado a sério.

É evidente que grande número de princípios surrealistas foram elaborados durante o período *dada*. Por exemplo, a invenção dos pequenos cartazes impressos para colar nas paredes data de 1920 e foi o próprio Breton o autor do cartaz: «DADA não está morto. Tenham cuidado com os sobretudos.» As publicações desses anos, *Bulletin Dada*, *391* e *Dadaphone*, revolucionando as regras da tipografia, anunciam a paginação das revistas surrealistas. O princípio da intervenção em reuniões de adversários nasceu também nessa altura: os dadaístas interromperam ruidosamente uma conferência de Marinetti, que queria lançar o tactilismo, movimento baseado nas sensações tácticas, criando obras destinadas a ser apalpadas e acariciadas. Interrom-

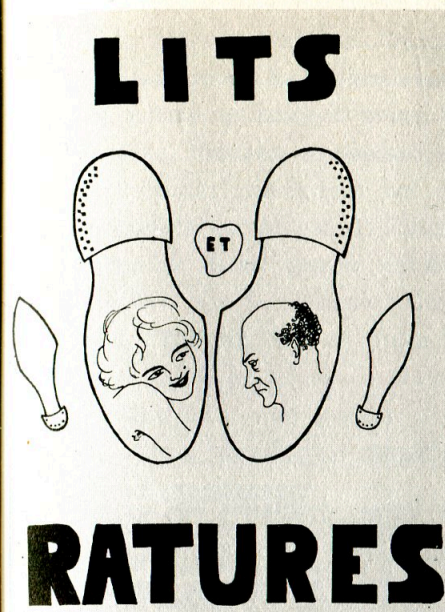
PICABIA. NOVIA. 1917.

PICABIA. PARADA AMOROSA. 1917.

MAN RAY. LEGEND. 1916.

MAX ERNST E JEAN ARP. QUADRO FATAGAGA, 1920.

peram a primeira representação de *Mariés de la Tour Eiffel* (1921), de Jean Cocteau, que detestavam, levantando-se um após outro para gritar: «Viva Dada». Finalmente, as exposições *dada* em Paris anunciavam, pela forma como eram organizadas, o clima que se desenvolvera mais tarde nas exposições surrealistas, principalmente nas de Max Ernst e Man Ray.

O grupo admirava Max Ernst pelas litografias de *Fiat Modes* (1919) assinadas «Dadamax», e sobretudo pelas suas colagens. À sua exposição em Maio de 1921, intitulada «La Misse sous whisky marin», à qual não pôde assistir, compareceu *le Tout-Paris*, graças ao programa de diversões anunciado para a estreia. Os dadaístas, sem gravata e de luvas brancas, multiplicavam os gestos absurdos; um homem escondido no armário insultava as personalidades que chegavam. Depois, as luzes apagaram-se e do fundo da cave, cuja porta aberta deixava ver um clarão vermelho, Aragon soltou gritos e proferiu frases sem sentido. Este género de encenação não só tinha um fim de propaganda, como pretendia ridicularizar a própria noção de estreia.

Man Ray chegara dos Estados Unidos, precedido por uma reputação lisonjeira; tinha já inventado as suas aerografias, pinturas abstractas

feitas à pistola; era autor de objectos poéticos que parodiavam os objectos quotidianos, como por exemplo *Catarina Barómetro*; finalmente, acabava de publicar, juntamente com Duchamp, *New York Dada*. Em Dezembro de 1921, os poetas de *Littérature* reuniram as suas obras na Librairie Six, na Avenida de Lowendal, que pertencia a Soupault, e emitiram o seguinte convite: «O senhor Ray nasceu já não se sabe onde. Depois de ter sido, sucessivamente, vendedor de carvão, várias vezes milionário presidente do Chewing-gum Trust, decidiu dar seguimento ao convite dos dadaístas e expor em Paris as suas últimas telas.» Quando o público se apresentou para a estreia, a sala estava cheia de balões que tapavam os quadros; a determinado sinal, os organizadores fizeram rebentar os balões com cigarros acesos gritando um «Hurra».

Privado de combustível, o dadaísmo depressa se extinguiria. Picabia afastou-se dele numa reviravolta, porque Tzara já não o divertia: «O que menos me interessa nos outros é eu próprio», dizia. Breton e Duchamp recusaram-se a participar no Salão Dada que Tzara organizou a 6 de Junho de 1921, na Galeria Montaigne. Para estabelecer a confusão dos géneros, este pedira quadros aos poetas e poemas aos pintores. Ele próprio dava o exemplo com três quadros, *Meu*, *Caro* e *Amigo*. Soupault, Aragon, Péret e Rigaut expuseram várias obras nessa altura. A sala estava cheia de objectos insólitos, e por todo o lado, nos degraus e nas paredes, se liam inscrições como estas: «Este Verão os elefantes vão usar bigode ... e você?» ou «*Dada* é a maior vigarice do século». Estas manifestações já não satisfaziam Breton, cuja gravidade natural exigia uma acção de outra envergadura. Em 1922, Breton pensou organizar um congresso em Paris, onde seriam determinadas, com personalidades de todas as facções, as diferentes tendências do espírito moderno. Propunha que fossem debatidas questões da seguinte ordem: «O chamado espírito moderno existiu sempre?», «Entre vários objectos considerados modernos, um chapéu alto é mais ou menos moderno do que uma locomotiva?» Seguiu-se uma ruptura com Tzara, que desaprovou a ideia de um congresso em que a antiarte não fosse preponderante e a dissolução do dadaísmo parisiense. A 1 de Março de 1922, *Littérature* apareceu com uma nova fórmula; uma nota da redacção, da autoria de Francis Picabia, definia o seu programa: «Não se admirar, não se fechar na escola revolucionária tornada vulgar, não admitir a especulação mer-

PICABIA. CAPA PARA «LITTÉRATURE».

CAPA DO «COEUR À BARBE». JORNAL PUBLICADO POR TZARA, ÉLUARD E RIBEMONT-DESSAIGNES. ABRIL 1922.

cantil, não procurar a glória oficial, não se inspirar senão na vida, não ter como ideal senão o movimento contínuo da inteligência.»

Sem a experiência *dada*, o Surrealismo não teria existido sob a forma que se lhe conhece e arriscava-se a tornar-se um prolongamento do simbolismo, com um acréscimo de polémica. Os surrealistas tiveram um treino físico e espiritual durante esses dois anos, que os fez encarar os problemas, a partir de então, com um conhecimento do combate de vanguarda que não possuíam antes. Seria falso dizer que o Surrealismo nasceu «depois» do *Dada*, como um fénix renascendo das cinzas. Ele apareceu «durante» o *Dada* e tomou consciência dos seus meios no decorrer da sua acção pública. Aí adquiriu a necessidade de relacionar o delírio verbal ou gráfico com uma causa profunda, menos gratuita que a negação sistemática de tudo. No entanto, certos artistas activos no Surrealismo — Picabia, Max Ernst, Man Ray, Duchamp e Arp — ficaram marcados pelo dadaísmo. Em 1927, Arp escrevia: «Expus com os surrealistas porque a sua atitude directa em relação à vida era sábia como *Dada*.»

3

A CONQUISTA DO MARAVILHOSO. O MANIFESTO DO SURREALISMO. A DESCOBERTA DAS «IMAGES INTROUVABLES». HAVERÁ UMA PINTURA SURREALISTA? PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLECTIVA. O CASO CHIRICO

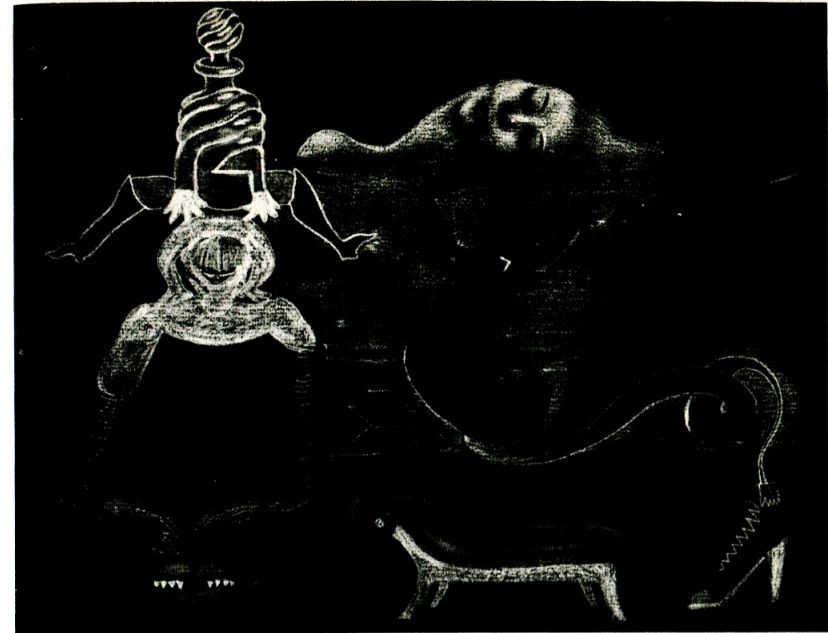
Assim que se instalou, em 1922, no *atelier* da Rua Fontaine, que viria a ser o quartel-general do Surrealismo em Paris, André Breton orientou as pesquisas do grupo para a «escrita automática», método que Soupault e ele próprio tinham utilizado para compor *Les champs magnétiques* (1920). Este método consistia em escrever sem emendas ou qualquer controle da razão, e o mais ràpidamente possível, o que se passa no espírito quando nos conseguimos libertar suficientemente do mundo exterior. A finalidade deste exercício era pôr a descoberto a «matéria mental» comum a todos os homens, independentemente do pensamento, que é apenas uma das suas manifestações. No tempo em que era estudante de medicina e interno do Centro Neurológico de Nantes, Breton interessava-se já pelos meios de renovar a psicologia, partindo de dados da psiquiatria. Quis fazer da linguagem poética uma exploração do inconsciente, baseando-se nos trabalhos de Freud, então desconhecido em França mas que ele admirava ao ponto de o ter ido visitar a Viena (1921). Referiu-se igualmente aos sábios que, como Myers, Flournoy e Charles Richet, tinham estudado os estados de hipnose

e de transe dos médiuns. Durante o «período dos sonos», começado sob o incitamento de René Crevel em casa de Breton, recolheram depoimentos de pessoas em estado de transe. Os desenhos de Robert Desnos, herói deste período, mostram o emprego da escrita automática em pintura. Estas experiências provocaram um entusiasmo e uma fadiga nervosa testemunhados por Aragon no folheto *Une vague de rêves* (1924). Ao relatar o conteúdo destas sessões em *Entrée des médiuns*, Breton define o que entendia por Surrealismo: «Um certo automatismo psíquico que corresponde bastante bem ao estado de sonho, estado que é hoje em dia bastante difícil de delimitar.» O termo a que Apollinaire dava um sentido de fantasia lírica — ao qualificar a sua peça *Les Mamelles de Tirésias* (1917) de «drama surrealista» — adquiria portanto um novo significado, estritamente experimental.

O *Manifesto do Surrealismo* (1924) iniciou, numa linguagem nobre e apaixonada, o processo da atitude realista, de que Breton mostrou as falhas na vida e na literatura. Entoava um hino de entusiasmo à imaginação, fonte de eterna juventude do homem, envergonhando os adultos por perderem com o tempo o poder de divertimento da infância: «É provàvelmente a infância que mais se aproxima da «verdadeira vida»; a influência para além da qual o homem não dispõe, além do seu salvo-conduto, senão de alguns bilhetes de favor ...» Designava o maravilhoso como finalidade do movimento, de preferência um maravilhoso moderno, inspirado no simbolismo dos sonhos, cujo conteúdo latente a psicanálise revelou. O Surrealismo erguia-se contra o mundo das aparências, mas não se contentando em negá-lo com veemência, queria substituí-lo pelo mundo das aparições. Invocava a fantasia em todos os seus votos: «Por muito encantadores que eles sejam, o homem sentir-se-ia diminuído se se alimentasse de contos de fadas, e eu concordo que eles não são todos próprios para a sua idade ... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atracção do insólito, a sorte e o amor pelo luxo são motivações a que nunca se fará apelo em vão.» Pretendia que nas obras surrealistas tomassem forma os desejos mais secretos da Humanidade (a fauna e a flora do surrealismo são inconfessáveis) e que os seus autores, em vez de ostentarem uma pretensão ao talento ou ao estilo, se considerassem «como modestos aparelhos registadores que não se deixam hipnotizar pelo

desenho que traçam». Definia o Surrealismo como a exploração espontânea do automatismo psíquico, permitindo produzir em quantidade imagens inesperadas. Insistindo sobre o carácter embriagador da escrita automática, dizia: «O Surrealismo apresenta-se como um «novo vício», que não parece ter de ser apanágio de alguns homens.» Mais tarde, Aragon precisará: «O vício a que se chama «surrealismo» é o emprego desregrado e passional do estupefaciente *imagem.*» Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma «sobrerrealidade». O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas «como num sonho».

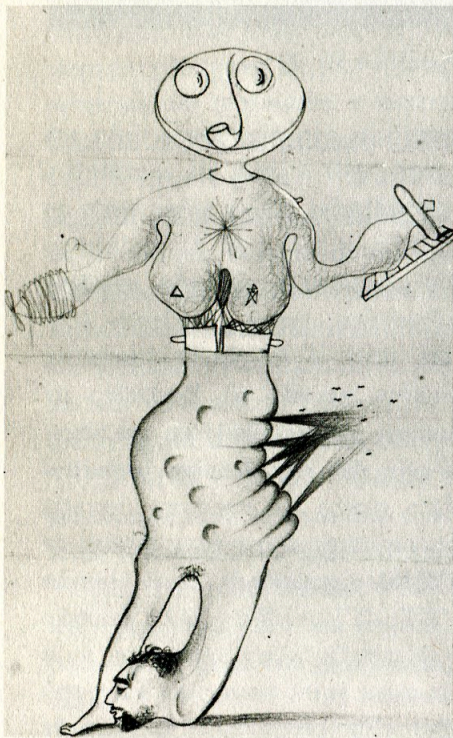
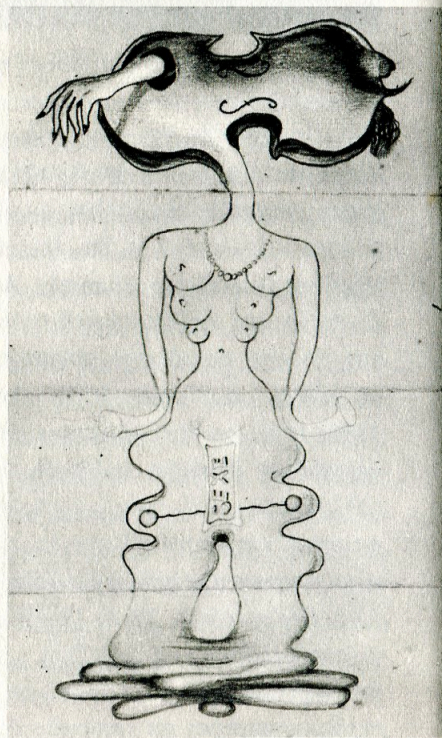
A generosidade e o lirismo que se desprendiam da mensagem de Breton, a sua veemente e brilhante insolência, eram de molde a seduzir muitos espíritos. No entanto, o *Manifesto* provocou uma ruptura passageira com Picabia, que, fiel à sua linha de mau comportamento e acreditando por outro lado numa ressurreição de *Dada*, troçou do novo movimento na *391*, dizendo: «Há apenas um movimento, é o movimento perpétuo.» Ele próprio inventou, por brincadeira, o instantaneísmo, e ao criar nesse mesmo ano o libreto de *Relâche* baptizou-o de «bailado instantaneísta». Pouco depois, Picabia retirava-se para o Castelo de Maio, que tinha mandado construir, segundo plano seu, em Mougins, e encetou uma vida movimentada entre o seu iate, os carros de corrida, os banquetes e concursos que presidia e as festas que organizava para a municipalidade de Cannes. O seu papel deixará de ser determinante no Surrealismo, ao qual ficará no entando ligado por caprichos de amizade e pela evolução da sua pintura, que abordará o período dos «monstros» e em seguida o das «transparências» (composições em que as figuras são desenhadas umas por cima das outras em sobreimpressão).

Os poetas e pintores reunidos sob a bandeira negra do Surrealismo gabavam-se de ser «especialistas da revolta». Uniram-se para protestar contra todos os abusos e privilégios intelectuais, para afirmar os direitos do sonho, do amor e do conhecimento, e para encorajar a disponibilidade de espírito em loucos encontros e nas surpresas do acaso. O seu desejo de escândalo passou a ser justificado pela preocupação de denunciar os obstáculos que impedem a vida de ser uma aventura poética. Em vez de injuriar o público, provocaram a sua colaboração. No dia 11 de Outubro de 1924, foi aberto na

«CADAVRE EXQUIS». CERCA DE 1933.

Rua de Grenelle um escritório de pesquisas surrealistas que tinha um manequim de mulher pendurado no tecto; toda a gente era convidada a trazer descrições de sonhos ou de coincidências, ideias sobre moda ou política e invenções, a fim de contribuir para a «criação de verdadeiros arquivos surrealistas». Antonin Artaud ocupou-se da direcção, insuflando-lhe a sua ardente inquietação. «Precisamos menos de adeptos activos do que de adeptos transtornados», dizia. A *Révolution Surréaliste*, «a revista mais escandalosa do mundo», nascida em Dezembro de 1924, levou os seus leitores a exprimirem uma sensibilidade que ultrapassava as fórmulas habituais, pelo tom dos seus famosos inquéritos («O suicídio será uma solução?», «Que género de esperança deposita no amor?» e outros). Escrever, pintar e esculpir tornaram-se formas de uma mesma actividade que punha em dúvida a experiência. O seu estatuto foi a *Declaração de 27 de Janeiro de 1925*: «O Surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem uma metafísica da poesia: é um meio de libertação total do espírito e de tudo o que se lhe assemelha.» Este texto explica o carácter da revolução decidida: «Não pretendemos mudar nada

nos costumes dos homens, mas queremos demonstrar-lhes a fragilidade dos seus pensamentos e sobre que bases movediças, sobre que alicerces, ergueram as suas trémulas casas.» Entre os vinte e seis assinantes havia três pintores, que foram os primeiros, por ordem cronológica, a participar no movimento Max Ernst, Georges Malkine e André Masson.

O ideal do grupo era pôr em comum o génio, sem que ninguém tivesse que abdicar da sua individualidade. Foi esta a razão dos jogos surrealistas, que eram mais que simples divertimentos. Reunidos ora em casa de um, ora em casa de outro, todos estes amigos sentiam a fraternidade das suas imaginações. Jogo do Retrato Analógico, Jogo da Verdade, Jogo do Quando e do Se, Jeu du Cadavre exquis, tudo meios inventados para extrair a maravilha da realidade quotidiana. O Cadavre exquis, frase ou desenho composto por várias pessoas, «sem que nenhuma delas pudesse ter em consideração

«CADAVRE EXQUIS». 1934.

«CADAVRE EXQUIS». 1934.

a ou as colaborações precedentes», foi o que teve maior êxito. A *Révolution Surréaliste* publicou inúmeros resultados desta poesia do acaso: «O vapor alado seduz o pássaro fechado à chave» ou «A greve das estrelas castiga a casa sem açúcar». Paul Éluard, em *Donner à voir*, sublinhou o carácter ritual destas reuniões: «Reunimo-nos muitas vezes para compor palavras ou desenhar por fragmentos uma personagem. Tantas noites passadas a criar com amor um povo inteiro de *cadavres exquis*. Era a ver quem dava mais encanto, mais unidade, mais audácia, a esta poesia determinada colectivamente. Mais nenhuma preocupação, mais nenhuma lembrança da miséria, do aborrecimento ou do hábito. Jogávamos com as imagens e não havia vencidos. Cada qual queria que o vizinho ganhasse e cada vez mais, para dar tudo ao vizinho.» Ao evocar o Jogo das Definições no *Amour fou* (1937), Breton considerá-lo-á como «a mais fabulosa fonte de *images introuvables*. São estas *images introuvables*, quer dizer, provenientes da associação imprevista das formas e do encontro de vários motivos de inspiração, que os artistas surrealistas terão em vista nas suas criações.

No entanto, desde os primeiros números da *Révolution Surréaliste*, dois autores puseram nìtidamente a questão de saber se existia uma pintura surrealista. No seu artigo *Les yeux enchantés*, Max Morise sublinhava a dificuldade que deviam ter os pintores para realizar nos seus quadros o equivalente á escrita automática; duvidava que eles pudessem alguma vez representar a fuga das ideias e da sucessão das imagens, tão intensamente como os poetas o faziam com o fluxo verbal. Pierre Naville, co-director da revista, declarava categòricamente pouco depois: «Já ninguém ignora que não há uma pintura surrealista. É claro que nem os riscos do lápis deixado ao acaso dos gestos, nem a imagem reproduzindo as figuras do sonho, nem as fantasias imaginativas, podem ser qualificadas assim.» Acrescentava que a partir de então as obras plásticas seriam substituídas por «espectáculos» oferecidos pelo cinema, pela fotografia ou pela observação directa das cenas de rua. O que justificava esta atitude negativa, resíduo do anátema sobre a arte lançado em tempo pelo dadaísmo, era a paixão que o grupo tinha pelo cinema. Filmes como *Nosferatu, o Vampiro*, e *O Estudante de Praga* iam ser os modelos de um estilo «fascinante» que se considerava que a pintura era ainda incapaz de atingir. Man Ray, que tinha realizado *Le retour de la raison* (1923) baseado no princípio dos seus «rayogramas», declarava

nessa altura: «O cinema é uma arte superior que vale todas as outras juntas.»

A primeira exposição colectiva do Surrealismo, em 1925, na Galeria Pierre, não foi muito significativa; os participantes eram Chirico, Klee, Arp, Ernst, Man Ray, Miró, Picasso e Pierre Roy. Este conjunto mostrava que o movimento, seguro dos seus objectivos em poesia, era ainda flutuante no seu ideal de pintura. A presença de Klee constituía uma homenagem prestada a um artista que não era apreciado em França, mas nem o seu método de criação nem as suas opiniões fizeram dele um surrealista. A de Picasso constituía o testemunho de um interesse que se tornaria activo um pouco mais tarde: «Picasso caça nas vizinhanças», limitava-se a dizer Breton no seu *Manifesto*. Arp, Ernst e Man Ray não estavam totalmente libertos do espírito dadaísta. Só Miró era verdadeiramente representativo. Quanto a Pierre Roy, era um antigo amigo de Apollinaire, que, depois de se ter interessado pelo fauvismo, se lançara na evocação do maravilhoso quotidiano, pintando com minúcia conjuntos de objectos heteróclitos, em que exprimiu esses apelos à aventura ou ao sonho que o recheio de um sótão representa. O seu papel foi meramente episódico, e não podemos considerá-lo um artista importante para o movimento. Finalmente, o grande pintor onírico da época, Giorgio de Chirico, com o qual o grupo mantinha relações constantes tentando fazer dele um verdadeiro surrealista, obstinava-se em iludir esta esperança.

A pintura surrealista deve, no entanto, muito a Chirico, cujo exemplo chegou a orientar algumas vocações. Max Ernst, quando jovem, inspirou-se nele; Pierre Roy imitou-o ou, antes, traduziu-o na sua própria linguagem; Magritte e Tanguy receberam ambos um grande choque diante de um dos seus quadros. Em troca, Chirico deve muito aos surrealistas, embora tenha sempre orgulhosamente pretendido que nenhum dos seus admiradores ou detractores compreendeu a sua obra. Sem a informação reveladora que o Surrealismo manteve sobre o fecundo período que vai de 1911 a 1918, este passaria ainda por «pintura metafísica», termo tanto mais impróprio quanto Carrà e Morandi lhe deram, cada um, um significado bem diferente, e a sua importância teria sido atenuada pelo seguimento da sua evolução. Há dois homens em Chirico: um, que os surrealistas nunca deixaram de adorar; outro, que eles detestaram e combateram. Chegaram a interpor-se

PICASSO. RETRATO DE ANDRÉ BRETON. DESENHO.

entre os dois, para que o segundo não insistisse em falsificar a mensagem do primeiro.

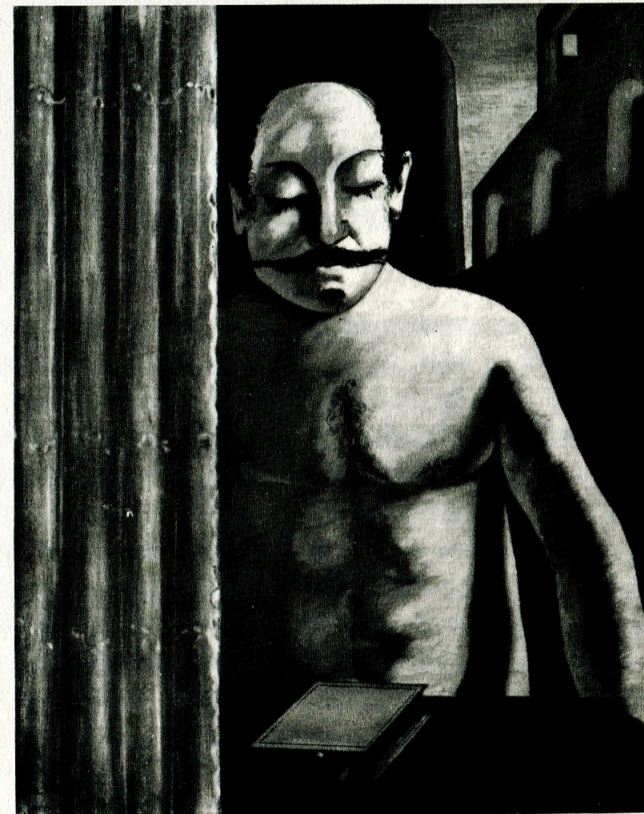
O Chirico que os surrealistas adoravam tinha o génio poético, o humor sarcástico, a intolerância e o sentido do mistério que eles esperavam encontrar num mestre. O seu temperamento herdara-o da família: o pai, engenheiro siciliano estabelecido na Grécia, tinha modos de fidalgo e travara vários duelos à pistola; a mãe, por sua vez, era suficientemente romanesca para mandar encastoar em ouro a bala que o ferira. Chirico, ao terminar os estudos em Atenas, em 1906, deixou a Grécia com a mãe e o irmão, depois da morte do pai. Tinha dezoito anos. Instalou-se em Munique, onde se inscreveu na Academia Real de Belas-Artes; pintou à maneira de Böckling e leu os filósofos alemães, sobretudo Nietzsche, que o marcou profundamente. De 1909 a 1911, instalou-se sucessivamente em Milão e Florença, onde recebeu as impressões que lhe inspirariam as *Praças de Itália*. Depois, passando por Turim, chegou a Paris em Julho de 1911; tornou-se conhecido no ano seguinte ao expor, no Salão de Outono, três quadros, entre eles *O Enigma do Oráculo*, e frequentou os Sábados de Apollinaire, então o único a saudar

a novidade da sua pintura. Em 1914, o comerciante Paul Guillaume foi o primeiro a comprar-lhe telas e a encorajá-lo. No seu *atellier* de Montparnasse, Chirico concebeu os «enigmas»: um relógio, uma estátua vista de costas, uma sombra furtiva e os cheios e vazios de uma arquitectura; estes simples elementos bastavam-lhe para compor quadros assombrados. Começou então a fazer associações de objectos, como fragmentos de escultura, luvas, alcachofras e bananas, que tomaram um aspecto votivo; apareceram depois os «manequins», acrescentando ao enigma das cidades o das suas personalidades indecifráveis.

Ao ser chamado a Itália durante a guerra, foi para Ferrara, onde esteve de 1915 a 1918. Foi aí que, ao conhecer Carlo Carrà, inventou com ele a

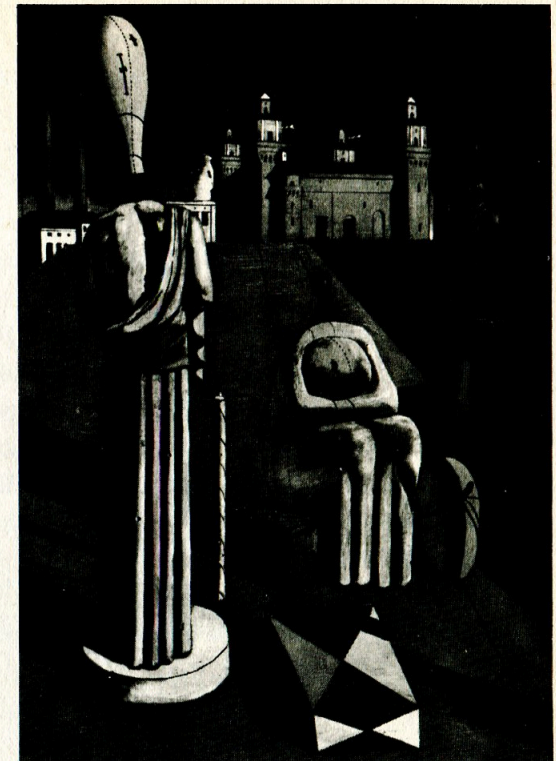
PIERRE ROY. PERIGO NA ESCADA. 1927 OU 1928.

«pintura metafísica» e criou os «interiores metafísicos» e estranhas naturezas-mortas com biscoitos, caixas de fósforos e esquadros. As suas cores tornaram-se mais intensas e os «manequins» mais complexos, como em *Musas Inquietantes* (1917) ou em *Heitor e Andrómaca* (1917). Por vezes, introduzia nos seus interiores um mapa ou um quadro representando uma fábrica em *trompe-l'oeil*, o que provocava uma ilusão suplementar. Chirico detestava a música e, troçando dos melómanos que permaneciam sentados numa sala a ouvir um concerto durante horas, propunha que os obrigassem a ficar o mesmo tempo a examinar um quadro de mestre, com binóculos. Uma obra sua seria capaz de suportar esta observação prolongada. Chirico é o pintor do silêncio; descreve o momento da espera «em que tudo se cala»

DE CHIRICO. O CÉREBRO DA CRIANÇA. 1914.

DE CHIRICO. MELANCOLIA. 1912.

e se paralisa, diante de um presságio ou de uma aparição que se anunciam. O seu universo está no limiar do acontecimento. Encerra nas suas linhas calmas e harmoniosas o medo e a curiosidade do que vai acontecer.

Na época em que os surrealistas reivindicavam Chirico, este vivia em Roma, e o seu estilo transformava-se. Em 1922 escrevia a André Breton: «Há um problema que me preocupa há quase três anos: o problema do *métier*.» Começou, pois, a copiar os pintores do *Trecento* e do *Quattrocento*, a estudar antigos tratados e, sob o pretexto de que o óleo é nocivo à pintura, moía ele próprio as tintas, filtrava os vernizes e passou a pintar com uma lentidão calculada. Aragon e Breton ficaram consternados por não mais encontrar neste técnico o grande inspirado que acreditava em fantasmas e que lhes tinha afirmado, num terraço de café, que um dos clientes o era de facto; o espírito culto, paradoxal, que escreveria mais tarde essas narrativas singulares que são *O Filho do Engenheiro* (1931) e *O Sobrevivente de Navar-*

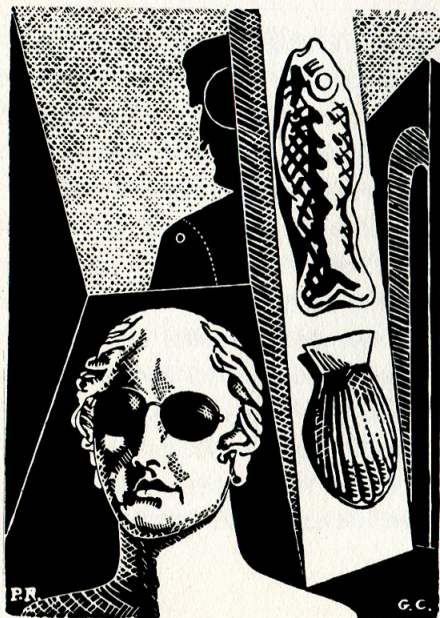
DE CHIRICO.
O PASSEIO DO FILÓSOFO. 1914.

DE CHIRICO. AS MUSAS INQUIETANTES. 1917.

rino e que dissera de uma forma grandiosa: «Para que uma obra de arte seja realmente imortal é preciso que saia totalmente dos limites do humano; o bom senso e a lógica tornar-se-ão obstáculos. Deste modo, ela aproximar-se-á do sonho e da mentalidade infantil.» Chirico começou então a pintar cavalos à beira-mar, móveis ao ar livre, ruínas e rochedos em quartos, com grandes pretensões de classicismo. Em 1926, de regresso a Paris, fez uma exposição na Galeria Léonce Rosenberg; os surrealistas, como resposta, organizaram em Fevereiro de 1928, na Galeria Surrealista da Rua Jacques-Callot, uma contra-exposição com todos os quadros que pussuíam do bom Chirico; na montra fizeram uma paródia das suas telas recentes, com brinquedos de criança; e Aragon, num prefácio-panfleto, *Le Feuilleton change d'auteur*, escrevia indignado: «Basta ver as últimas produções de um pintor que foi o teatro de tudo o que de grande se passava no mundo e o reflexo do incognoscível de uma época, para perceber claramente os poucos

direitos do fabricante sobre as suas visões anteriores.» Como Chirico se tivesse queixado de que tinham mudado o título de um dos seus antigos quadros na *Révolution Surréaliste*, Aragon, em desafio, deu novos títulos a dezoito quadros expostos.

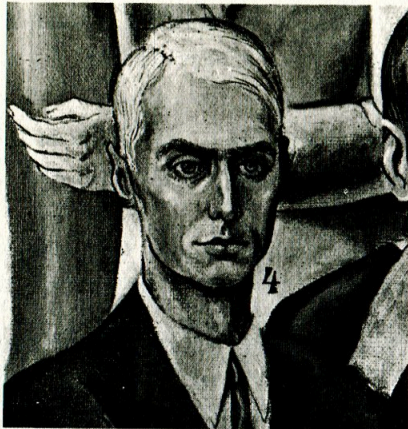
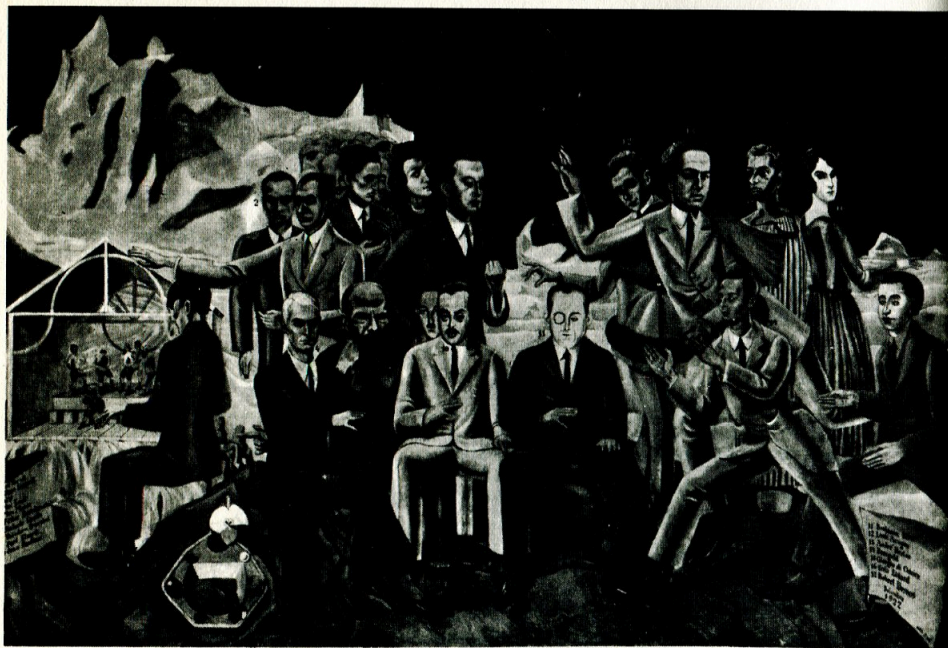
Com efeito, se Chirico tentou reencontrar a inspiração de outrora em *Contemplador do Infinito* (1925), em *Consolador* (1926) e em *Arqueólogos* (1928), nunca mais alcançou o sublime que soubera exprimir com tanta perfeição entre os vinte e três e os trinta anos. Foi necessário o seu romance *Hebdomeros* (1929) para que os surrealistas admitissem o retorno do seu génio: Hebdomeros, herói divagante, erra por uma cidade indefinida, cujos habitantes têm por distracção a «construção de troféus», e onde, quando se põe à janela para observar a realidade da vida, ele conclui: «Já só havia o sonho e até mesmo o sonho dentro do sonho.» As suas reflexões levam-no a dizer: «O que é preciso é *descobrir*, porque, descobrindo, torna--se a vida possível, na medida em que a reconciliamos com sua mãe, a *Eternidade*.» Proposta esta de acordo com o Surrealismo, que se interessava ùnicamente pela descoberta, e que, seguindo os passos de Chirico, ordenará aos seus pintores que explorem os mundos desconhecidos.

DE CHIRICO. RETRATO PREMONITÓRIO DE APOLLINAIRE. 1914.

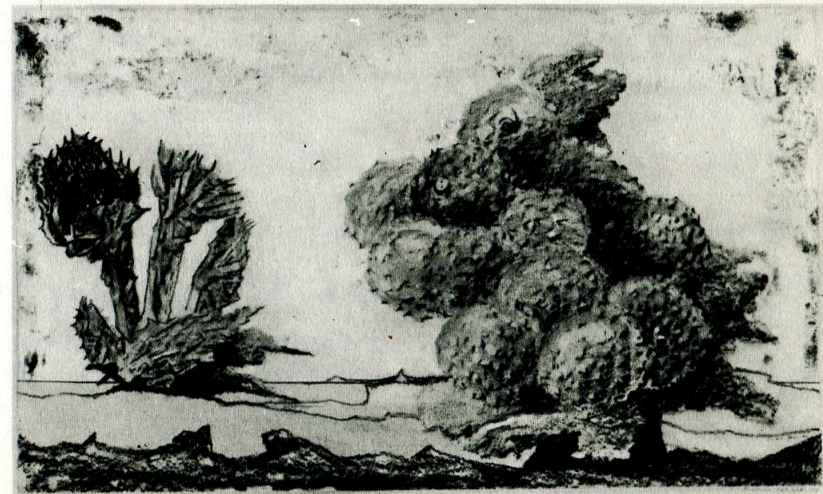
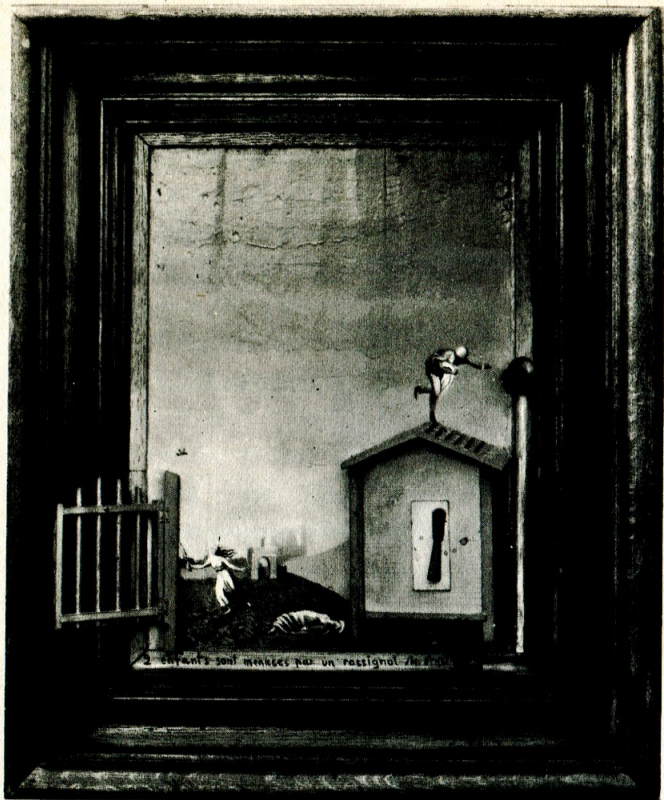
4

O SURREALISMO E A PINTURA. A VAGA HERÓICA: MAX ERNST, ANDRÉ MASSON, JOAN MIRÓ. PABLO PICASSO, YVES TANGUY, JEAN ARP E GEORGES MALKINE. UM FOTÓGRAFO DO SONHO. MAN RAY, AS COLAGENS

Ao publicar *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), André Breton quis responder de forma decisiva a todos o que duvidavam ainda da existência de uma pintura surrealista ou que não distinguiam as liberdades que ela devia reivindicar. Desde logo alargou o debate, arrastando-o para a campo da aventura mental: «É-me impossível considerar um quadro a não ser como uma janela, sendo a minha preocupação primeira saber para onde ela dá... e de nada gosto tanto como do que se estende diante de mim a perder de vista.» Em termos precisos, convidava os pintores a deixarem de se inspirar na realidade, mesmo transfigurando-a: «Acreditando que o homem só é capaz de reproduzir, mais ou menos fielmente, a imagem daquilo que o toca, os pintores mostraram-se demasiado conciliantes na escolha dos seus modelos. O erro foi pensar que o modelo só podia ser encontrado no mundo exterior, ou até que poderia ser encontrado aí ... Há nisto uma abdicação indesculpável ... Para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais, sobre a qual hoje todos os espíritos estão de acordo, a obra plástica referir-se-á portanto a um *modelo puramente interior* ou deixará

de existir.» Para definir o que era este «modelo interior», ele referiu «a atitude de alguns artistas que reencontraram realmente a razão de pintar», como Picasso, Max Ernst, André Masson, Miró, Tanguy, Arp, Picabia e Man Ray, isto é os pioneiros da plástica surrealista. Rejeitou, de passagem,

ERNST. AUTO-RETRATO, PORMENOR DA REUNIÃO DOS AMIGOS.

ERNST. NA REUNIÃO DOS AMIGOS. 1922. DA ESQUERDA PARA A DIREITA, SENTADOS: RENÉ CREVEL, MAX ERNST, DOSTOIEVSKI, THÉODORE FRAENKEL, JEAN PAULHAN, BENJAMIN PÉRET, BAARGELD E ROBERT DESNOS. DE PÉ: PHILIPPE SOULPAULT, JEAN ARP, MAX MORISE, RAPHAËL, PAUL ÉLUARD LOUIS ARAGON, ANDRÉ BRETON, GIORGIO DE CHIRICO E GALA ÉLUARD.

Matisse e Derain, «velhos leões desanimadores e desanimados», e Braque, «um grande refugiado», porque consideravam demasiadamente o que viam: «Ver, ouvir, não é nada. Reconhecer (ou não reconhecer) é tudo... Há, naquilo de que gosto, o que gosto de reconhecer e o que gosto de não reconhecer. Creio que foi na percepção desta relação veemente entre todas que o Surrealismo se elevou e nela se apoiou.»

De todos estes pintores, Max Ernst foi o único que assistiu realmente à formação do Surrealismo; logo que se instalou em Paris em 1922, pintou *No Encontro dos Amigos*, que mostra o grupo de *Littérature* depois da dissolução de *Dada*. De imaginação exaltada, cheia de ferocidade e humor, Max Ernst divertira-se desde muito cedo a cultivar as visões da semi-vigília. Ainda criança, descobria num painel de falso acaju do seu quarto «uma grande cabeça de pássaro com uma espessa cabeleira negra»; já rapaz, ao adormecer, via aos pés da cama uma mulher transparente, de vestido vermelho, cujo esqueleto aparecia em filigrana. Em 1919, as suas faculdades visionárias levaram-no a inventar a colagem, bem diferente dos «papéis colados» que até aí haviam sido feitos. A partir de figuras recortadas em catálogos ilustrados, procedeu à «alquimia da imagem visual», segundo um princípio que ele próprio definiu: «a exploração do encontro casual de duas

ERNST. O «START» DO CASTANHEIRO. 1925.

ERNST. DUAS CRIANÇAS AMEAÇADAS POR UM ROUXINOL. 1924.

realidades distantes sobre um plano não conveniente». Os seus quadros, como *Oedipus Rex* (1921), *A Revolução à Noite* (1923) e *Os Homens não Saberão de nada* (1923), eram feitos segundo a técnica das suas colagens; nas *Duas Crianças Ameaçadas por Um Rouxinol* (1924), a sua pintura chega a incluir a colagem de objectos reais, como um interruptor e uma portinhola. Foi com razão que disse: «Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem.» No entanto, a sua obra pictórica teria sido limitada sem a descoberta do *frottage* (esfregadura), que lhe forneceu um meio de libertação. A 10 de Agosto de 1925, encontrando-se numa estalagem à beira-mar, observava fascinado as ranhuras do pavimento, quando decidiu aplicar-lhe uma folha de papel e esfregá-la com um lápis, a fim de obter um decalque. Deste viu surgir uma imagem de que acentuou os contornos. Outros *frottages* assim interpretados sugeriram-lhe florestas, pampas,

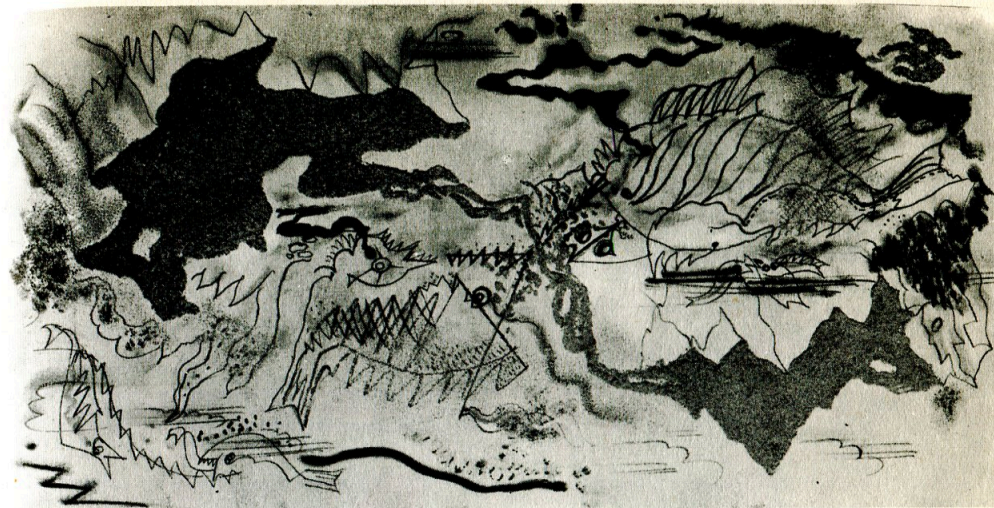
bandos de animais e cabeças, que reuniu no seu livro *Histoire Naturelle* (1926). Desde então passou a considerar o *frottage* como o verdadeiro equivalente daquilo que já era conhecido pela designação de «escrita automática». Fê-los a partir de muitas outras matérias, além da madeira: folhas de árvore, fios desenrolados e tecidos desfiados. Aplicou a mesma técnica ao quadro, colocando a tela cheia de tinta sobre uma superfície rugosa e raspando a tinta fresca. «É como espectador que o autor assiste, indiferente ou entusiasmado, à nascença da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento», dizia, para justificar esta técnica. Seja como for, o partido que soube tirar dela em quadros como *A Noiva do Vento* (1926), *Monumento aos Pássaros* (1927) e *Deleite Carnal Complicado por Representações Visuais* (1931) orientou-o para uma materialização do imaginário, que libertou a

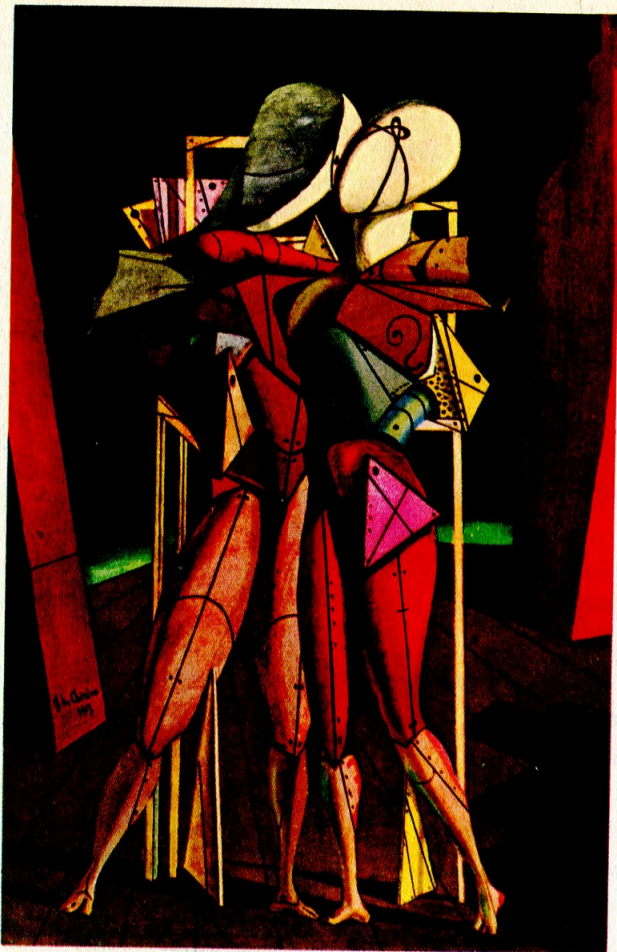
ERNST. OS DIAMANTES CONJUGAIS. 1926.

ERNST. A VIRGEM CASTIGANDO O MENINO JESUS DIANTE DE TRÊS TESTEMUNHAS: A. BRETON, P. ÉLUARD E O PINTOR. 1928.

sua pintura da imitação das colagens e lhe inspirou novas exigências, de que aquelas, por seu lado, aproveitaram.

Foi num dia primaveril de 1924 que André Breton entrou no *atelier* de André Masson, no n.º 45 da Rua Blomet; acabava de comprar um quadro seu, os *Quatro Elementos*, e queria conhecê-lo. «Poucos homens antes dele me tinham causado essa impressão que força o respeito», confessou Masson. Depois deste encontro aderiu imediatamente ao Surrealismo. Tinha então vinte e oito anos e era o elo de união de um grupo que compreendia Michel Leiris, Antonin Artaud, Armand Salacrou e Georges Limbour. Um grave ferimento de guerra, que o obrigara a ser observado em hospitais psiquiátricos, justificava a sua revolta permanente contra a sociedade. O seu espírito, de uma inteligência viva, alimentara-se de Nietzsche, Heraclito e dos românticos alemães. Queria criar para explicar o Universo, procurando incluir «uma filosofia num quadro». Nada igualava a sua violência e o seu furor quando pintava, pois provocava de mil maneiras

ERNST. PIETÀ OU A REVOLUÇÃO À NOITE. 1923.

ANDRÉ MASSON. BATALHA DE PEIXES. 1927.

o estado de transe; utilizava «palavras de apoio», repetindo em voz alta, durante o trabalho, palavras como «atracção», «transmutação», «queda» e «vertigem»; outras vezes cantava. Quando uma tela lhe desagradava, atirava-se a ela com uma faca, crivando-a selvàticamente de golpes. «É preciso ter uma ideia física da revolução», dizia aos amigos. A sua desordem e a sua anarquia eram lendárias; à noite, ganhava a vida como revisor de provas no *Journal Officiel.* Enchia-se simultâneamente de soníferos e de excitantes muito fortes, que lhe estoiravam os nervos. A partir de 1925, os desenhos automáticos revelam o poder do seu arrebatamento. Os seus quadros, em que representava a obsessão pelos temas do Sol e do destino dos animais, exprimiam através de mitos a tragédia dos instintos naturais. «Farei sangrar os pássaros», declarava ferozmente na altura em que compunha *Cavalos Devorando Pássaros;* e queria dar a esta imolação o significado dos sacrifícios antigos. Como a pintura não lhe dava liberdade suficiente, em 1927 começou a fazer quadros com areia; o gesto de espalhar a areia sobre uma tela cheia de cola e de lhe juntar um sinal fulgurante com o pincel tinha o valor de um rito. Introduziu também na sua pintura materiais em bruto, entre eles penas. Quando se afastou dos surrealistas, de 1929 a 1936, a sua evolução não se alterou; num espírito análogo, que

DE CHIRICO. HEITOR E ANDRÓMACA. 1917.

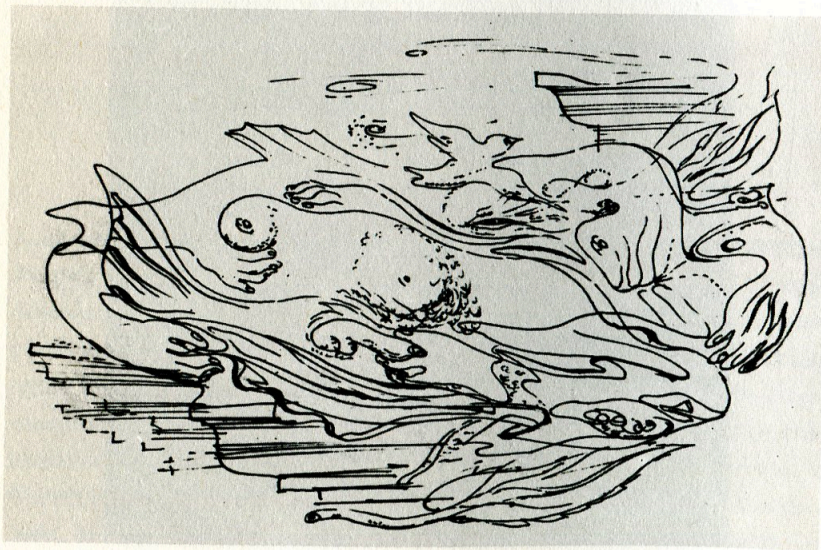
a sua amizade com o filósofo Georges Bataille só contribuiu para exacerbar, Masson abordou a série dos *Massacres* e dos *Matadouros* (1931), indo desenhar para os matadouros de La Villette e de Vaugirard. Que nas suas pinturas adopte em seguida os temas do rapto e da perseguição, que elas sejam evocações da sua viagem a pé a Espanha (1934), descrevam os divertimentos dos insectos, ou façam explodir cenas de delírio cujo mais belo exemplo é *Na Torre do Sono* (1938), é sempre com a mesma preocupação fremente de tornar carnalmente presente a sensação do Cosmos. E sobretudo, Masson desenhou; desenhou, incansàvelmente, séries que formaram

crónicas, compuseram álbuns como as *Mitologias* (1936) e desenhos magníficos em que o erotismo, a crueza e o sagrado atingem uma grandeza épica. Podemos ficar desiludidos com alguns dos quadros de André Masson; mas nunca com os seus desenhos. Ele é o ilustrador frenético das metamorfoses da Natureza e dos paroxismos do ser.

Miró era vizinho de Masson, num *atelier* da Rua Blomet. A virulência deste encorajou a sua evolução de pintor discreto e meticuloso. «Quebrar-lhes-ei a guitarra», afirmava Miró, referindo-se aos cubistas. Desde a sua primeira exposição em Barcelona, em 1918, não deixara de esmagar a realidade, nas paisagens, retratos, nus e naturezas-mortas, daquilo a que

ANDRÉ MASSON. A GRANDE DAMA. 1937.

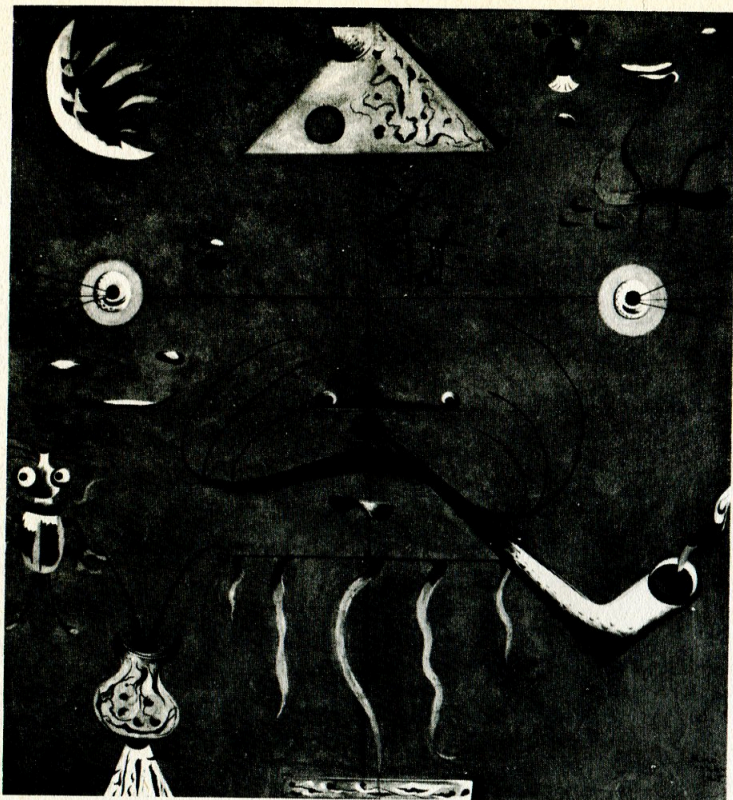
ANDRÉ MASSON. SÓIS FURIOSOS. DESENHO AUTOMÁTICO A TINTA. 1925.

ANDRÉ MASSON. DESENHO AUTOMÁTICO A TINTA. 1925.

ARP. DESENHO AUTOMÁTICO A TINTA. 1916.

chamaram o seu período «do pormenor». Depois de quadros como *A Quinta* (1921-1922) e *A Espiga de Trigo* (1923), sentia-se chegado a um beco sem saída. Foi então que, no Verão de 1923, na casa da sua família, em Montroig, onde ia periòdicamente, começou a pintar *Terra Lavrada.* Bruscamente, a realidade perdia os seus direitos diante do imaginário: o pinheiro abria os olhos e aguçava o ouvido, os animais tinham aspecto de plantas e de conchas. «Confesso que sou muitas vezes tomado de pânico, desse pânico do viajante que anda por caminhos inexplorados», escrevia ele, na altura da mudança de estilo, ao seu amigo Rafols, a quem confia o desejo de chegar a «exprimir precisamente todas as centelhas de ouro da nossa alma». Esta tendência acentuou-se no *Caçador* (1923) e no *Carnaval de Arlequim* (1924). Trata-se de um extraordinário baile de máscaras, onde nem só os homens usam máscaras, mas também os bichos e os objectos quotidianos; é uma paisagem inteira que se mascara para alegria das crianças crescidas. Miró pergunta então a Masson: «Devo ir ver Picabia

ERNST. OS HOMENS NÃO SABERÃO DE NADA. 1923.

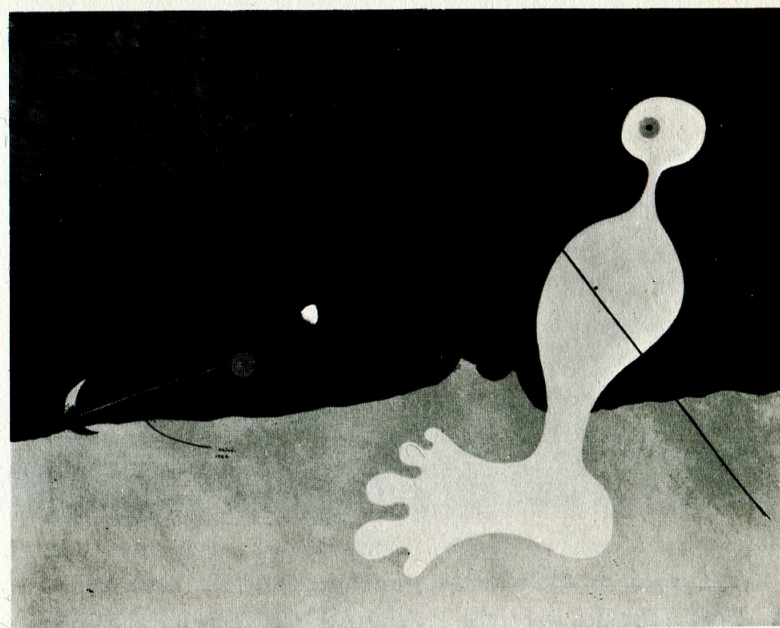
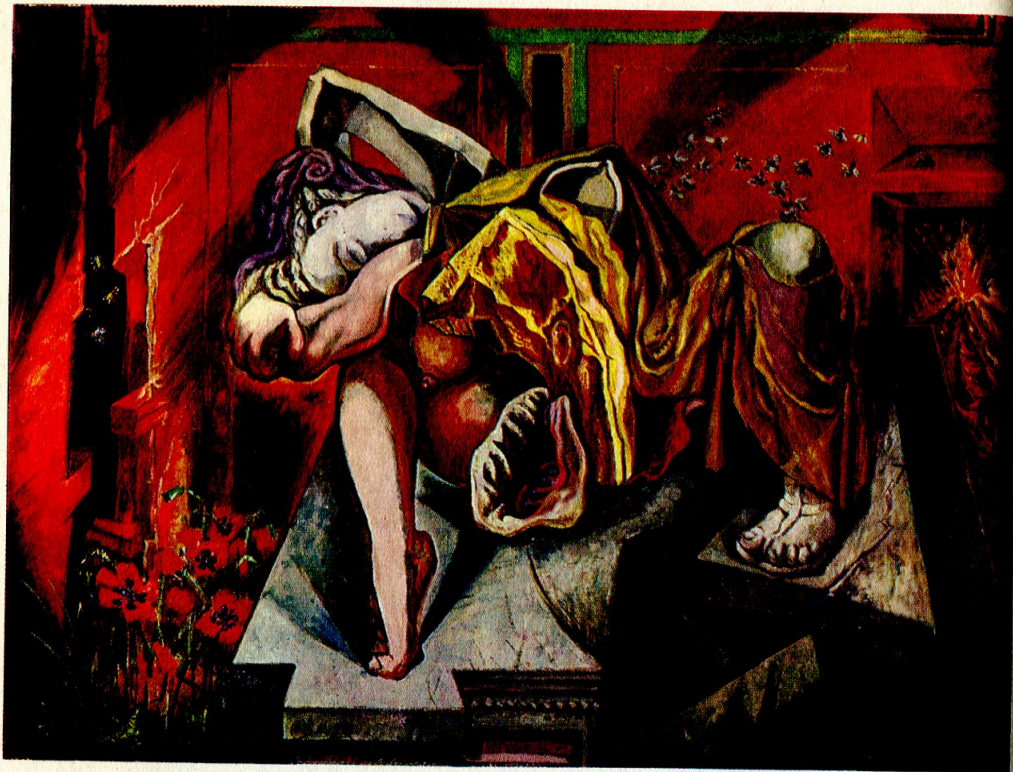
ERNST. HISTÓRIA NATURAL. PAINEL DA CASA DE ÉLUARD EM EAUBONNE. 1923.

ou Breton?» E este responde-lhe sem hesitar: «Picabia pertence já ao passado. Breton é o futuro.» A sua exposição na Galeria Pierre, em Junho de 1925, foi um acontecimento oficial do Surrealismo; o convite continha as assinaturas de todos os membros do grupo; o catálogo era prefaciado por Benjamin Péret. O *vernissage*, à meia-noite, teve um êxito considerável. A partir de então, Miró pôs-se a brincar com os sinais que espalhava sobre fundos monocromáticos, cinzentos, azuis ou brancos. Uma linha a tracejado, ou uma mancha, bastavam-lhe para criar efeitos surpreendentes: *Personagem Atirando Uma Pedra a Um Pássaro*, *O Gafanhoto* (1926), *Cão Ladrando à Lua* (1926). Se pretendeu «assassinar a pintura», foi num crime passional, pois nunca pintor algum pôs mais amor na sua obra, tão naturalmente como um arbusto que floresce. Manipulando com virtuosidade todos os materiais e todas as técnicas, Miró pintou sobre papel preto, lixa, cartão, madeira, serapilheira, cobre e masonite; utilizou a pintura a ovo, o pastel em pulverização ou misturado com tinta-da-china; fez quadros-poemas, quadros-objectos, desenhos-colagens e construções

MIRÓ. CABEÇA DE CAMPONÊS CATALÃO. 1924-1925.

em madeira. Parodiou de uma forma surpreendente quadros antigos: em 1928, os seus três *Interiores Holandeses* interpretam obras que vira na Holanda, como *A Lição de Dança do Gato* de Jan Steen; em 1929, os seus diversos *Retratos Imaginários* compreendem *O Retrato de uma Dama em 1820*, inspirado em Constable. Em 1934 iniciou as «pinturas selvagens», povoadas de monstros. «Pode passar pelo mais *surrealista* de todos nós», escrevia Breton. Até 1937, ano em que atravessou uma breve crise de expressão que o levou a ir desenhar nus na Grande Chaumière e a pintar a *Natureza-Morta com Sapato Velho*, Miró foi, ininterruptamente, o autor dos mais belos fogos-de-artifício do Surrealismo.

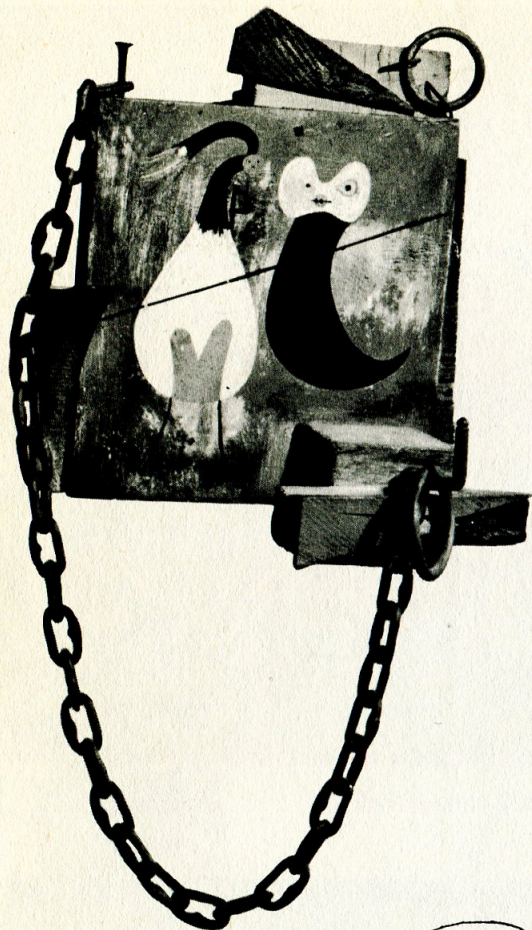
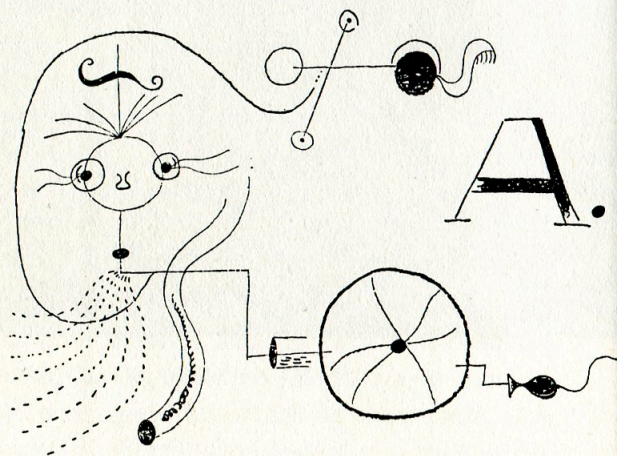
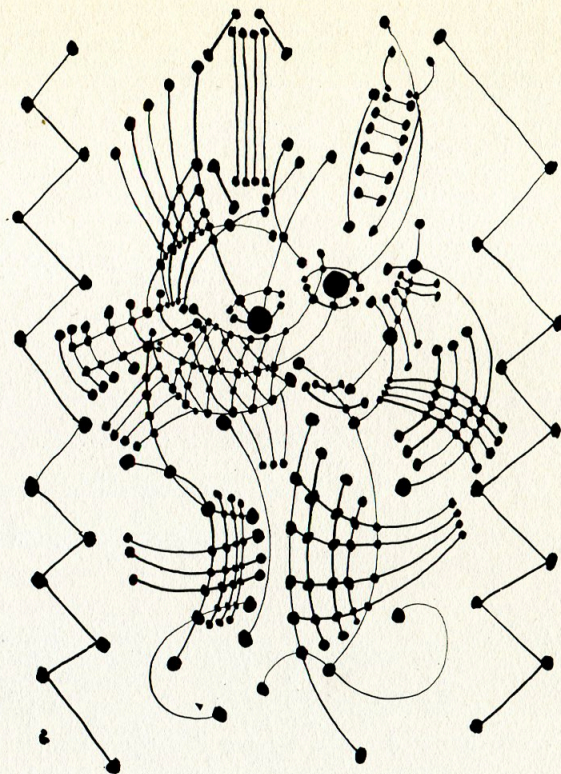
Diz-se que Picasso foi influenciado pelo exemplo de Miró. Não há, verdadeiramente, um período surrealista em Picasso; há vários períodos em que a sua evolução o aproximou do Surrealismo. Breton, depois de

ter citado 1926 como a data em que este manifestou um interesse real pelo movimento, viria a mudar de opinião. Em *Le Surréalisme et la Peinture* considerava-o um guia supremo: «O Surrealismo, se insiste em adoptar uma linha de conduta, não tem mais que passar por onde Picasso passou e passará ainda; espero mostrar-me muito exigente, ao dizer isto.» É que, com efeito, o período de «cubismo analítico» de Picasso, com quadros como *O Acordeonista* (1911), foi reivindicado pelos surrealistas como o início de uma nova visão. Paul Éluard escrevia então: «O irracional, depois de ter vagueado, desde sempre, por quartos escuros ou resplandecentes, deu o seu primeiro passo racional com os quadros de Picasso, imprópriamente designados por cubistas, e o seu primeiro passo era para ele, finalmente, uma razão de ser.» A *Révolution Surréaliste* reproduziu um dos seus desenhos a tinta, feito de pontos ligados entre si por traços. O seu período de Dinard, em 1928 e 1929, com as suas banhistas semelhantes a aparições pré-históricas, as construções metálicas de 1930-1931 e os

MIRÓ. PERSONAGEM ATIRANDO UMA PEDRA A UM PÁSSARO. 1926.

ANDRÉ MASSON. GRADIVA. 1939.

relevos de areia de 1933 são testemunho dos estreitos laços que o uniram a esta família de artistas.

Yves Tanguy, que, nessa época, se considerava mais surrealista que pintor, passou a infância em Locronan e serviu mais tarde na marinha mercante como praticante. A este melancólico, que procurava o divertimento e a embriaguez, foram os sonhos de aventura inspirados pelo mar, as recordações das praias da Bretanha e o fundo atávico dos Celtas que forneceram os pretextos de evasão para o maravilhoso. Vivia em Paris, onde morava com Jacques Prévert e Marcel Duhamel na Rua du Château, 54 (por trás da Estação de Montparnasse), local que ficou lendário devido à fantasia que aí reinava. Tanguy começou por fazer desenhos humorísticos, que expôs em 1924 com alguns ilustradores de Montmartre, Gus Bofa, Chas Laborde, Daragnès e Vertès. O seu primeiro quadro repre-

ESNST. NAPOLEÃO NO DESERTO. 1941.

MIRÓ. HOMEM E MULHER. 1931.

MIRÓ. DESENHO. 1924.

PICASSO. DESENHO A TINTA. 1926. ILUSTRAÇÃO PARA «A OBRA-PRIMA DESCONHECIDA», DE BALZAC (EDIÇÃO VOLLARD, 1931).

sentava o muro da prisão da Santé, pintado à maneira de Chirico, de quem vira um quadro numa montra, quando ia na plataforma de um autocarro — quadro esse que o impressionara vivamente. O seu encontro com Robert Desnos, em 1925, valeu-lhe a entrada no grupo surrealista. Em 1926 pintou *A Tempestade* e, depois, *A Génese*. O seu período inicial, bem diferente do que o caracterizou, descreve espaços fluidos e aéreos, onde se encontram, suspensos no ar, elementos imponderáveis. Numa atmosfera carregada, aparecem e desaparecem duendes, e uma dança fantasmagórica forma-se no invisível. Só alguns anos mais tarde Tanguy voltou à realidade com *O Palácio Promontório* (1930), *A Torre do Oeste* (1931) e *A Fita dos Excessos* (1932), representando areais onde se reuniam assembleias de minerais estranhos e onde fugidios horizontes despertavam a noção de infinito. Pintava como um sonâmbulo, fazendo surgir imagens tanto mais

ANDRÉ MASSON. PEIXES DESENHADOS NA AREIA. 1927.

MIRÓ. OLÉE. 1924.

misteriosas quanto ele próprio não sentia necessidade de as explicar; os títulos, sugeridos muitas vezes, a seu pedido, pelos amigos, são comentários às imagens. Sem querer, Tanguy foi o Watteau do Surrealismo: os seus quadros são «conversas» e «festas galantes», em que formas inanimadas representam o papel de homens e mulheres reunidos para prazeres de sonho.

Em 1925, Arp veio instalar-se em Paris, num *atelier* da «Cité des Fusains», Rua Tourlaque, n.º 22, onde viviam Max Ernst e Paul Éluard, e para onde Miró se mudaria muito em breve. Começou a redigir directamente em francês os poemas que até então escrevera em alsaciano ou alemão. Arp possuía a fantasia mais pândega, aliada ao génio inventivo mais exacto. Quando criança, pintara de azul a parte inferior dos vidros da sua janela, para dar às casas que através delas via a impressão de

PICASSO. BANHISTA SENTADA. 1930.

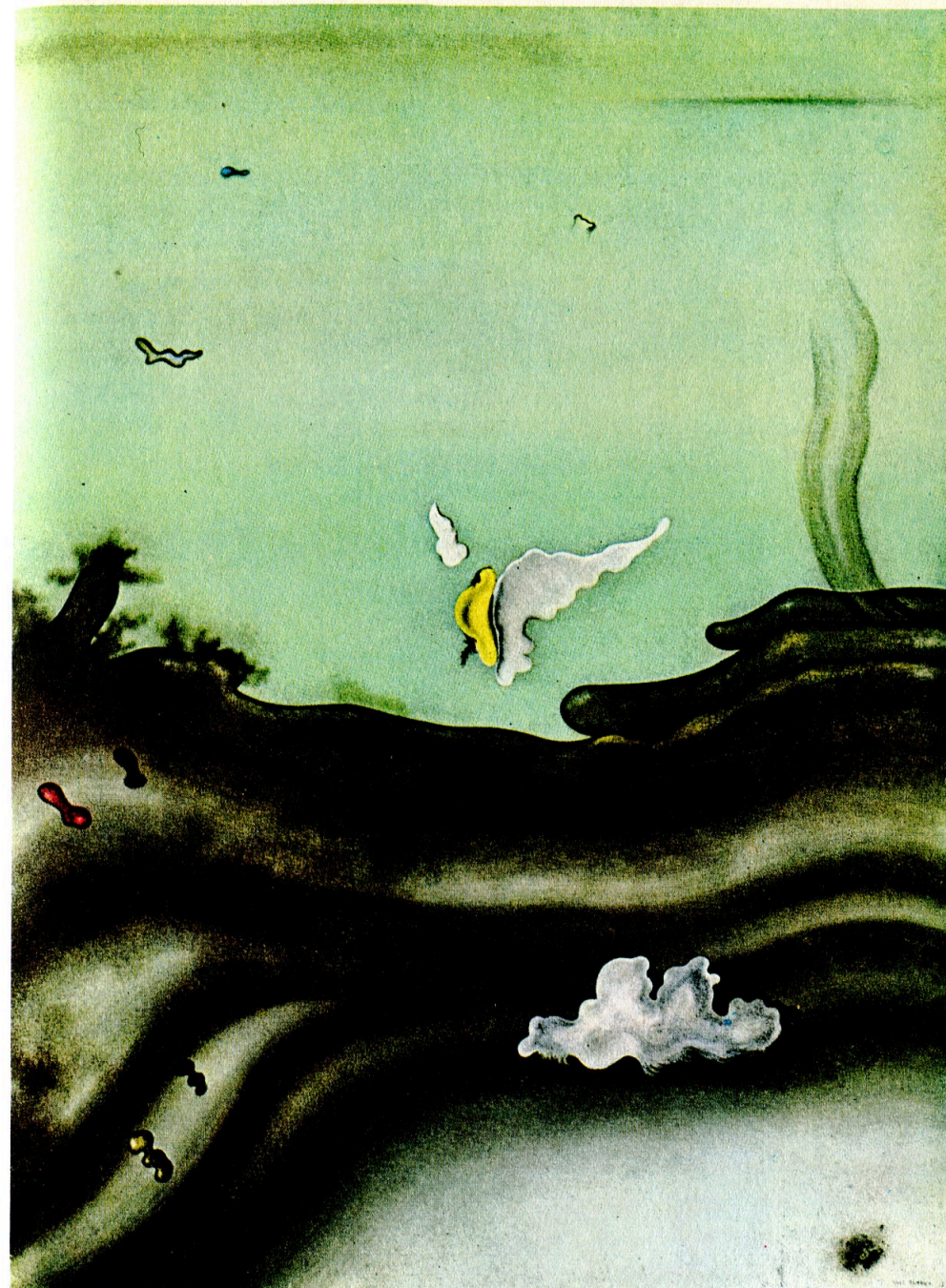
PICASSO. BANHISTA JOGANDO À BOLA. 1932.

YVES TANGUY. A RAPIDEZ DO SONO. 1945.

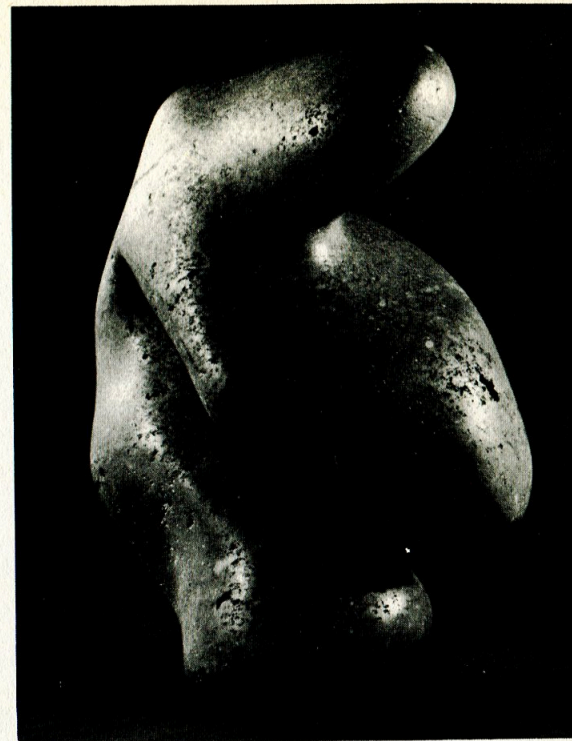
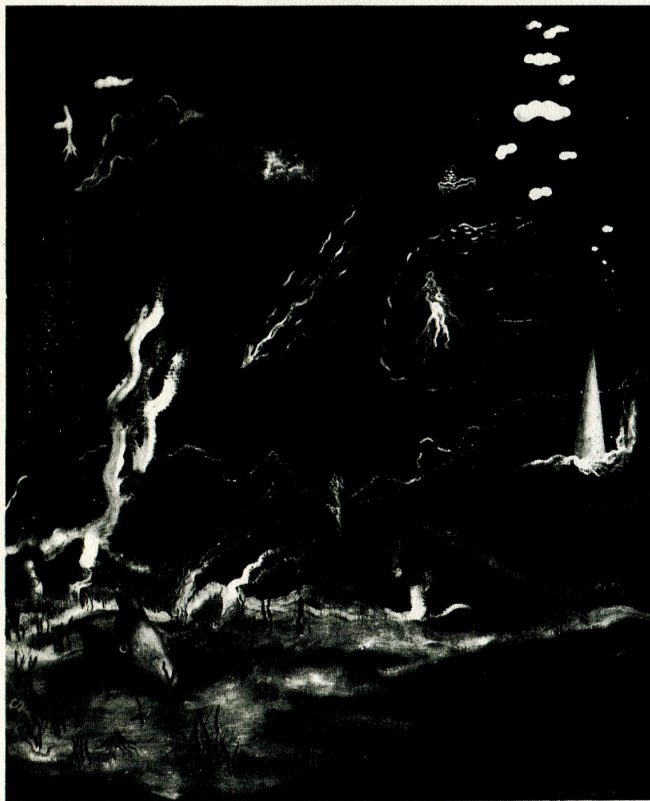
flutuarem no céu. Doutra vez, fizera um buraco rectangular na parede de uma cabana de madeira, colocara-lhe uma moldura e convidara o pai a vir admirar a «paisagem» — o buraco dava para um local rústico —, de que era autor. Havia de fazer descobertas destas, deliciosas, durante toda a sua vida. Na época de *Dada* assombrou o público com os seus objectos: o *Gant*, chapéu destinado a ser usado pelo «Gantleman» em vez da cabeça, «tornada caduca»; a *Garrafa de Umbigos*, monstruoso utensílio caseiro. Arp trouxe ao Surrealismo a graça dos seus relevos de madeira, recortados e pintados: a *Toilette*, *Ponto e Vírgula* e *Bigode sem Fim*. Em 1926 deixou Paris para ir viver para Meudon, com Sophie Taeuber. Consagrando-se à escultura, adquiriu um reportório de «formas cósmicas» (o ovo, os seios, a cabeça humana, o sino, etc.), que pôs em execução nas suas *Concreções*. Em 1931 expôs na galeria de Jeanne Bucher os seus primeiros «papéis

MIRÓ. CABEÇA DE MULHER. 1938.

rasgados», que combinavam as lições de arte abstracta com as exigências do Surrealismo. Embora fizesse parte do grupo Abstraction-Création, Arp conseguiu sempre, com a sua ligeireza de espírito, conciliar a arte não figurativa e a poesia plástica. Na sua opinião, o artista devia produzir frutos, como uma árvore; e, para definir as suas intenções, declarou: «Queria encontrar outra ordem, outro valor do homem na Natureza. Ele não devia continuar a ser a medida de todas as coisas, nem subordinar tudo à sua medida, mas, ao contrário, todas as coisas e o homem deviam ser como a Natureza, sem medida.»

George Malkine não foi citado em *Le Surréalisme et la Peinture*, embora tenha feito parte da vaga heróica; *La Révolution Surréaliste* publicou as

YVES TANGUY. QUATRO HORAS DE VERÃO, A ESPERANÇA. 1929.

suas descrições de sonhos, um desenho, *O Êxtase*, e um quadro, *O Vale de Chevreuse*. Amigo de Robert Desnos, de quem ilustrou *The Night of Loveless Nights*, Malkine possuía um espírito de inventiva servido por uma espécie de sensualidade pictórica. Mas não se preocupava nada em fazer da sua arte uma carreira, demasiadamente absorvido pelas flutuações da sua vida, que o levaram a exercer as profissões mais diversas: violinista, fotógrafo, vendedor de gravatas ambulante, actor, organizador de carrosséis de feira e revisor de tipografia. «A única *existência autênticamente surrealista* que conheci», diria Claude-André Puget, que foi seu amigo desde a adolescência. Em 1927, Malkine fez uma exposição na Galeria Surrealista, que teve grande êxito. Partiu pouco depois para a Oceânia,

YVES TANGUY. A TEMPESTADE. 1926.

ARP. SOMBRA CHINESA. 1947.

por onde viajou durante três anos. Para voltar a França, empregou-se num navio como mergulhador e retomou a pintura de 1930 a 1933, deixando depois este género de actividade. Só mais tarde, ao fixar-se nos Estados Unidos, em 1949, voltou à pintura, fazendo diversas exposições num estilo figurativo analógico.

Embora a Galeria Surrealista da Rua Jacques-Callot tenha sido inaugurada a 26 de Março de 1926, com uma exposição de Man Ray, a homenagem de Breton no seu livro dirigia-se menos ao pintor que ao fotógrafo. Com efeito, Man Ray foi sobretudo aquele que revolucionou a fotografia, transformando-a em meio de investigação poética do mundo. Como os seus quadros não se vendessem, começou a fazer fotografia para viver; mas há muito tempo que tinha associado esta actividade à pintura. Em 1921 inventou os «rayogramas», fazendo aparecer «fantasmas» de objectos segundo uma fórmula que ele próprio revelou: «Eis o princípio sobre o qual repousa o «rayograma», a que se chama por vezes, e na minha opinião

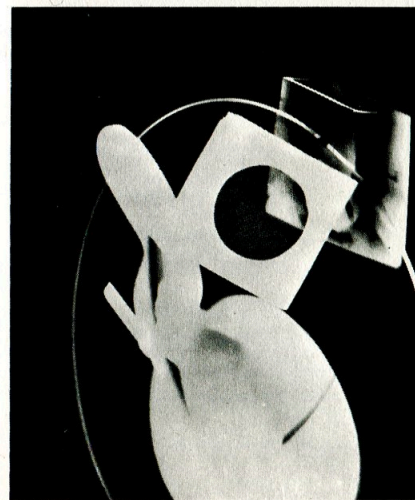
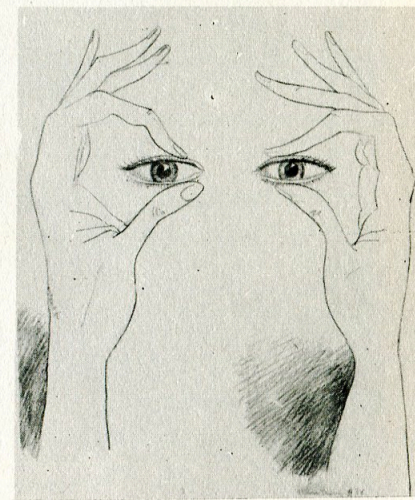
MIRÓ. RETRATO. 1950.

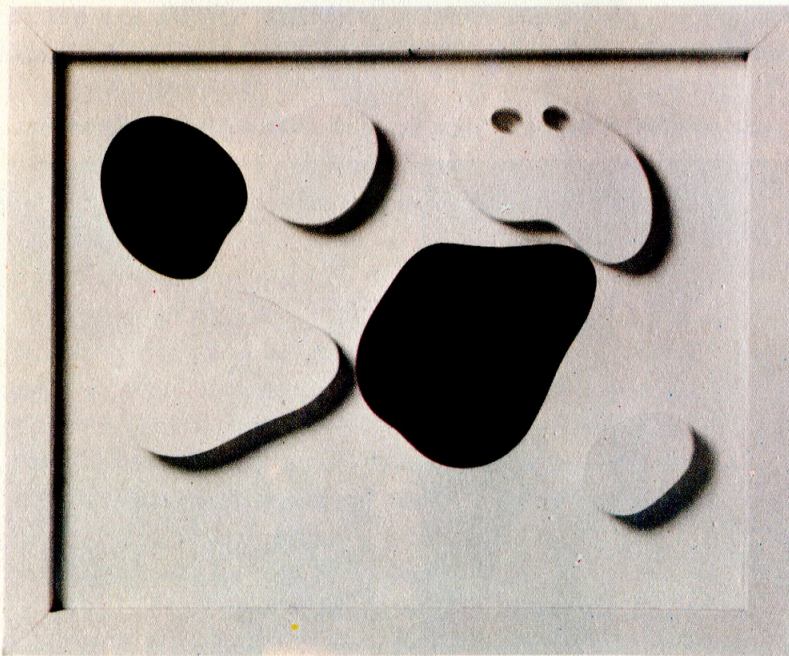
YVES TANGUY. DIVISIBILIDADE INFINITA. 1942.

MAN RAY. PASSEIO. 1941.

impròpriamente, fotograma: sobre uma folha de papel sensível, no escuro, dispõem-se à vontade os objectos mais diversos e projecta-se sobre o conjunto um raio luminoso. Os objectos colocados sobre o papel protegem a superfície sensível, assim como as sombras que projectam, na razão directa da sua intensidade própria. Quando se revela o papel assim exposto, o «raiograma» aparece numa silhueta branca e em tonalidades que se graduam com uma sensibilidade incrível. O efeito é absolutamente único.» Man Ray fez «rayogramas» com molas da roupa, *punaises,* sal e toda a espécie de elementos. Além destas experiências, fez fotografias de modelos para o costureiro Paul Poiret, retratos e reproduções de obras de vanguarda. Trabalhava num quarto de hotel, com um material rudimentar; aliás, mostrou desprezo pelas máquinas aperfeiçoadas e, sobretudo, pela habilidade técnica. Antes queria fotografar uma ideia que uma coisa, e um sonho mais que uma ideia. As paisagens não lhe interessavam: «Acho que, em vez de fazer uma representação banal de uma paisagem, é preferível

tirar um lenço da algibeira, torcê-lo à vontade e fotografá-lo como nos convém», dizia ele. Utilizou o princípio da ampliação numa altura em que poucos fotógrafos pensavam empregá-lo. O retrato que fez da marquesa Casati, com dois pares de olhos, entusiasmou-a a tal ponto que ela declarou que ele tinha feito o retrato da sua alma; a partir de então, Man Ray adquiriu uma clientela aristocrática e pôde instalar-se num estúdio. Os seus retratos são interiorizados: o de James Joyce, deslumbrado pela luz, mostra a arte de pôr em evidência o ponto sensível de um rosto. Man Ray começou a fazer nus em 1925, primeiro com a sua companheira Kiki de Montparnasse e depois com modelos de ocasião. Todas as técnicas — por exemplo, a da solarização, que permitia a inversão das sombras — eram boas para dar à carne uma auréola de sonho. Tratava o corpo feminino do mesmo modo que Duchamp fazia um *ready made:* com um traço pessoal, tornava-o fora de série. O retrato que fez de Meret Oppenheim, nua, com um braço erguido cheio de tinta preta, por trás de uma roda de prensa de água-forte, é justamente célebre. Os seus filmes, como *A Estrela do Mar* (1928), onde procurou, em vez do *flou,* os efeitos do vidro fosco, prolongaram os êxitos fotográficos. Um dos seus quadros, com dois metros e meio de largura, *À Hora do Observatório, os Apaixonados*

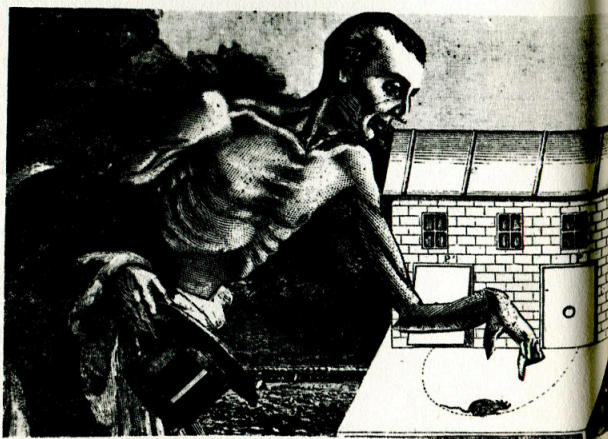
MAN RAY. RAYOGRAMA. 1927.

MAN RAY. DESENHO. 1938.

ARP. MADEIRA PINTADA. 1917.

ARP. CONFIGURAÇÃO. 1930.

(1932-1934), representa uma boca gigante flutuando no céu, por cima do Jardim do Luxemburgo. Obra simbólica: para Man Ray, a fotografia era um beijo que o Tempo dava à Luz.

Finalmente, quando se fez uma exposição de colagens, em Março de 1930, na Galeria Goemans, Rua de Seine, 49, Aragon escreveu para o catálogo *La Peinture au défi* um texto fundamental em que acusava violentamente a pintura de se ter tornado «um divertimento anódino» e lhe opunha a colagem, que lhe parecia a forma ideal de ultrapassar as preocupações do tema, da matéria e da decoração: «Ela substitui uma arte aviltada por um modo de expressão de uma força e de um alcance desconhecidos ... Restitui o seu verdadeiro sentido à velha atitude pictórica, impedindo o pintor de se entregar ao narcisismo, à arte pela arte, fazendo-o regressar às práticas mágicas que são a origem e a justificação das representações plásticas, proibidas por várias religiões.» Via nisso a possibilidade de

GEORGES MALKINE. CASA DE ERIK SATIE. 1966.

um maravilhoso subversivo, atacando a realidade com elementos que nela se inspiravam, com o único fim de os voltar contra ela. Uma tal atitude mostra a esperança que a colagem despertou no grupo surrealista. Para todos eles, era uma arma dirigida contra a banalidade quotidiana, contra a arte escravizada ao espírito de seriedade. Houve poetas e escritores que fizeram colagens, como Georges Hugnet, E. L. T. Mesens e Jacques Prévert. No entanto, nenhum deles conseguiu ultrapassar Max Ernst em poesia;

ERNST. LOPLOP E A BELA JARDINEIRA.

ERNST. LOPLOP E O HORÓSCOPO DO RATO.

ERNST. A SEIVA SOBE.

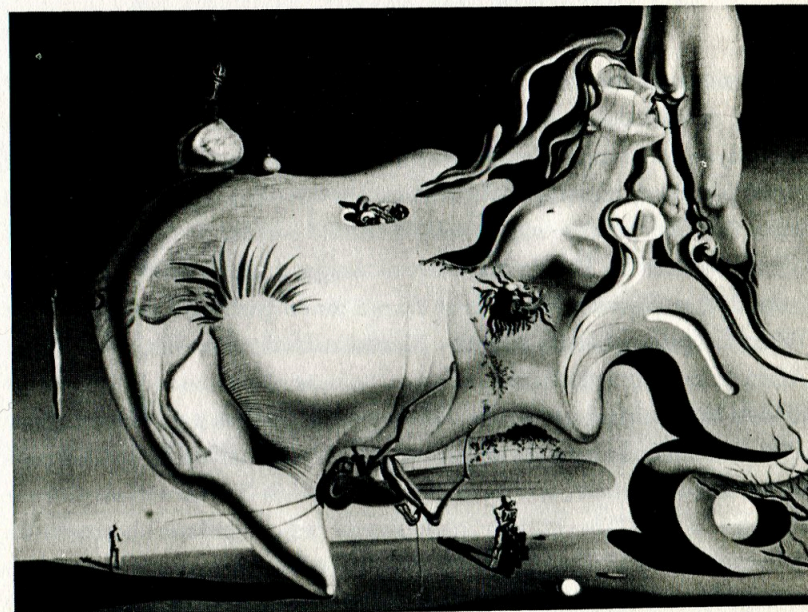
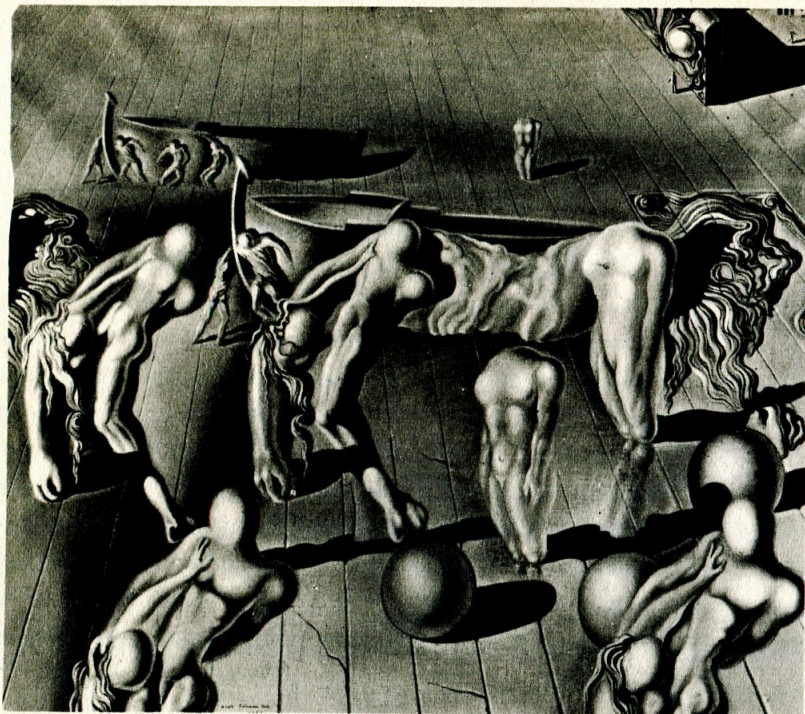
nos seus livros de imagens, *A Mulher 100 Cabeças* (1929), *Sonho de Uma Menina que Quis Entrar para o Carmelo* (1930) e *Uma Semana de Bondade ou os Sete Elementos Capitais* (1934), desenrolam-se histórias de múltiplas peripécias, que devem o seu valor às convicções que reflectem. «A colagem é um instrumento hipersensível e rigorosamente exacto, semelhante ao sismógrafo, capaz de registar a quantidade exacta das possibilidades de felicidade humana em qualquer época», disse ele. Os seus romances visuais compõem uma mitologia fantástica cujo herói é Loplop, «Superior dos Pássaros», uma das suas melhores fantasias alucinatórias. Uma das consequências da colagem foi a de os quadros surrealistas se apresentarem neste período como colagens pintadas: por exemplo, os que fez Émile Savitry antes de se consagrar à fotografia. Mesmo Magritte e Dali subordinaram inicialmente o conteúdo da sua pintura ao das colagens, e só mais tarde desenvolveram a técnica inerente ao seu próprio génio.

5

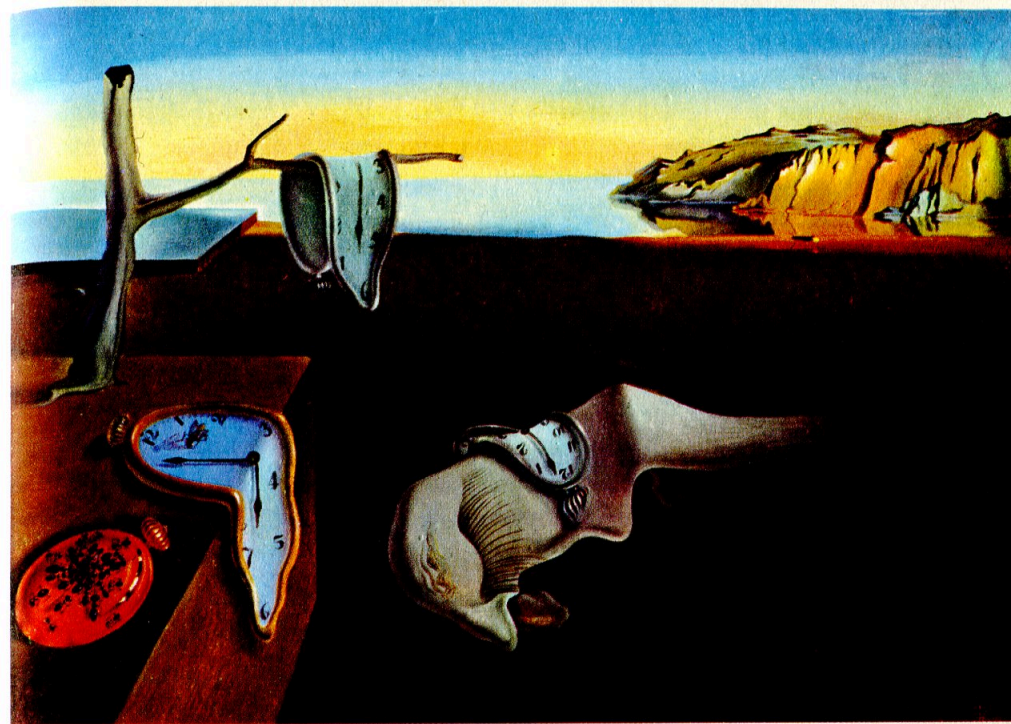
PARA UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA. O MÉTODO PARANÓICO--CRÍTICO DE SALVADOR DALI. AS ESCULTURAS DE ALBERTO GIACOMETTI. RENOVAÇÃO DO AUTOMATISMO POR OSCAR DOMINGUEZ E WOLFGANG PAALEN. A METAMORFOSE DE VICTOR BRAUNER. A BONECA DE HANS BELLMER

A partir de 1930, a arte surrealista tornou-se mais áspera, mais violenta e mais impaciente da sua eficácia na vida social; estava agora consciente dos seus meios, do seu poder de perturbação e de sedução, e queria utilizá-los para fins inteiramente positivos. No ano precedente, o movimento fora sacudido por uma crise, provocada por desacordos sobre o sentido da sua adesão ao marxismo, questão levantada desde 1926 e resolvida através de diversas vicissitudes. Artaud fora o primeiro a protestar contra as preocupações políticas do Surrealismo, opondo-lhes no seu panfleto *À la grande nuit* (1927) «o ponto de vista do pessimismo integral». Depois, o grupo separou-se de uma parte dos seus membros, que Breton estigmatizou com um ferro em brasa no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929): «Que poderiam esperar da experiência surrealista aqueles que ainda têm alguma preocupação do lugar que ocuparão *no mundo*», escrevia desdenhosamente. O objectivo que designa aos amigos é a revolução; o recurso ao materialismo dialéctico desempenhou o papel que antes tivera a invocação da psicanálise. No entanto, se os surrealistas queriam contribuir

para a promoção do proletariado e a destruição da sociedade capitalista, era sem nada sacrificar da sua reivindicação essencial. A revista, de título fosforescente, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, que lhes servia de órgão nesse momento (1930-1933), não tocou no problema da acção social, a não ser nas suas relações com a expressão ideal das paixões. Breton, como militante, prosseguiu um verdadeiro apostolado, que consistia em persuadir as organizações esquerdistas de que arte revolucionária não era a que exibia um conteúdo de propaganda, mas a que exprimia os desejos humanos com audácia e originalidade. Nas conferências que fez e nas entrevistas que deu, esta ideia surge constantemente; assim, no seu livro *Position politique du Surréalisme* (1935), aparecem declarações como: «A imaginação artística deve permanecer livre. É declarada, por definição, isenta de qualquer fidelidade às circunstâncias, muito especialmente às circunstâncias *exaltantes* de história. A obra de arte deve permanecer desligada de qualquer espécie de finalidade prática, sob pena de deixar de ser a mesmo.» E mais longe: «Opomos à pintura de tema social

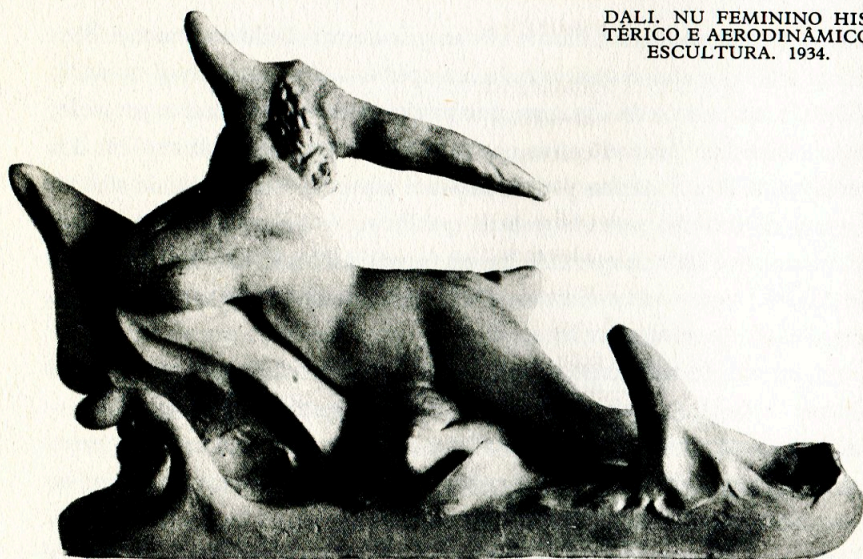
DALI. O GRANDE MASTURBADOR. 1929.

DALI. DANÇARINAS, LEÃO, CAVALO ... INVISÍVEIS. 1930.

aquela cujo conteúdo latente, sem prejuízo do tema representado, é revolucionário. Insistimos no facto de que, hoje em dia, essa pintura não pode colher os seus elementos senão na representação mental pura, tal como se estende para lá da percepção verdadeira, sem por isso se confundir com a alucinação.» Ao mesmo tempo que defendia perante a opinião pública os direitos do artista, Breton convidava os amigos a não ceder à preocupação de agradar; o *Segundo Manifesto* é formal neste ponto: «A aprovação do público é a primeira coisa a evitar. É absolutamente necessário impedir o público *de entrar*, se quisermos evitar a confusão. Acrescento que é preciso mantê-lo exasperado à porta, por um sistema de desafios e de provocações.»

Se houve um homem feito para seguir este conselho, para o levar às consequências extremas, esse homem foi sem dúvida Salvador Dali. «O Surrealismo sou eu», diria ele mais tarde. É pelo menos verdade que, antes de ser o seu divulgador, Dali foi aquele que lhe insuflou um dinamismo novo. Em contrapartida, sem o enquadramento e o clima propício que o grupo

DALI. PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA. 1931.

lhe ofereceu, a sua personalidade não se teria desenvolvido com tanto brilho. Ao princípio, a sua excentricidade era apenas a de uma criança mimada. Filho de um notário de Figueras, que punha nele todas as suas esperanças, nada tinha sido poupado para encorajar a sua vocação precoce. Um dos seus tios de Barcelona dera-lhe de presente um trajo de rei; levando a coroa e a capa de arminho para a lavandaria que lhe servia de *atelier*, Dali entusiasmava-se com a ideia de que tudo lhe era permitido. Na Escola de Belas-Artes de Madrid, para onde entrou em 1921, tornou-se notado pelo seu vestuário extravagante e a obstinação em fazer o contrário dos outros; tornou-se assim o herói de um grupo de estudantes «ultraístas», que incluía Federico García Lorca, Luis Buñuel e Eugenio Montès. Expulso da Escola de Belas--Artes por ter protestado contra a nomeação de um professor, foi preso em seguida durante algumas semanas, e, quando o libertaram, tornou-se ainda mais desenfreado. No entanto, o seu dandismo só lhe inspirava actos fúteis, como molhar notas de banco em uísque, e a sua pintura não passava

de uma série de exercícios de estilo, que iam do futurismo ao cubismo. Começou a pressagiar o que seria o seu estilo com *O Sangue é Mais Doce que o Mel* (1927). Em 1928 fez uma viagem a Paris, onde conheceu Miró, que o introduziu entre os surrealistas e saiu do seu mutismo habitual para lhe dizer: «O que é importante na vida é ser-se teimoso. Quando o que eu quero exprimir num quadro não sai, bato, bato com a cabeça contra a parede até a pôr em sangue.»

De regresso a Cadaqués, onde a família tinha uma casa, Dali quis fazer durante o Verão de 1929 um quadro que fosse uma espécie de manifesto. Pôs o cavalete ao pé da cama, para o ter diante dos olhos ao adormecer e ao acordar. Recebeu então a visita de uma delegação de surrealistas: o negociante Camille Goemans, René Magritte, Paul Éluard e sua mulher Gala. Ficaram desconcertados com a sua figura — colar de pérolas falsas, pulseira e camisa de mangas tufadas —, as crises súbitas de riso e a violência escatológica do quadro, que representava a um canto um homem de calções sujos. Foi Éluard quem intitulou esta obra *O Jogo Lúgubre;* era o primeiro passo de Dali, que tinha então vinte e cinco anos, na via do Surrealismo.

DALI. NU FEMININO HISTÉRICO E AERODINÂMICO. ESCULTURA. 1934.

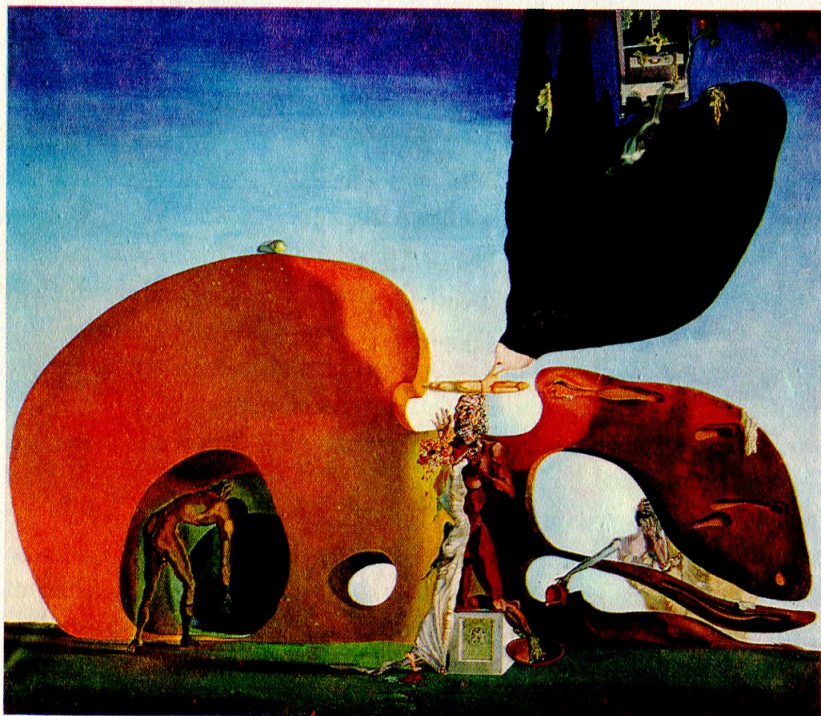
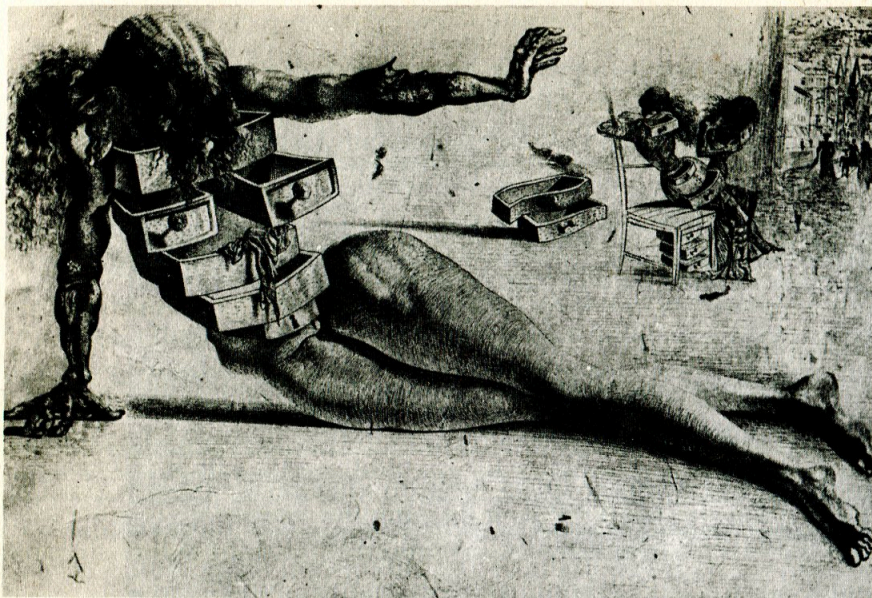
DALI. O ESPECTRO DE VERMEER PODENDO SER UTILIZADO COMO MESA. 1934.

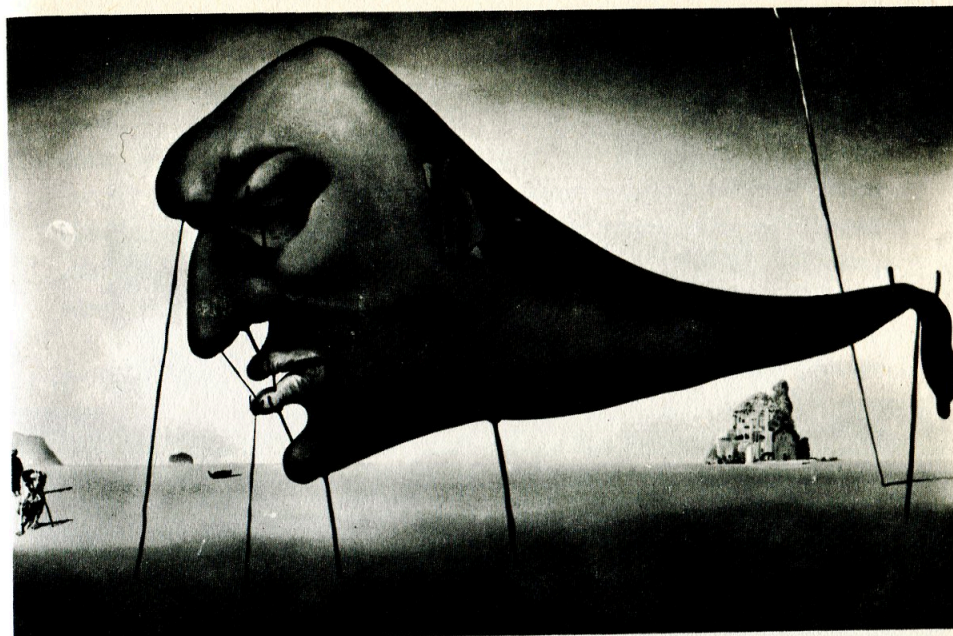
Foi nessa altura que se estabeleceu entre ele e Gala essa união que teria uma tão forte influência na sua arte, pois impediria as suas piores fantasias de se tornarem mórbidas. Foi ela que o levou a escrever e que pôs em ordem as notas que redigiu para compor *A Mulher Visível* (1930), primeiro anunciado do seu método paranóico-crítico. Esta vigilância constante justificou o culto que lhe prestou, a ponto de assinar os quadros com os seus dois nomes entrelaçados e declarar: «Qualquer bom pintor que aspire a criar obras-primas autênticas deve, antes de mais, casar com a minha mulher.»

Em Paris, depois da sua exposição de 1929 na Galeria Goemans, Dali quis ir mais longe que os seus amigos surrealistas. O seu temperamento foi sempre caracterizado pelo espírito de exagero e de contradição. Queria ser «mais que tudo»: mais louco que o alienado, mais nobre que o aristocrata, mais académico que o pintor, mais requintado que o sibarita, etc. Fez-se portanto mais surrealista que os surrealistas, e semeou paradoxos até mesmo nas suas crenças. Dali foi um produto de síntese

de todas as aquisições do movimento; mas a sua vontade de «cretinização» do público (recordação de *Dada*), o seu «canibalismo» (recordação da revista *Cannibale*, de Picabia) e o seu apelo ao mau gosto (recordação da frase de Breton: «Esforço-me por ir mais longe que ninguém, no mau gosto da minha época») tiveram um poder transcendente, por causa do seu fanatismo egocêntrico. Trouxe ao Surrealismo não só o prestígio da imaginação hiperbólica, da técnica pictórica aperfeiçoada por um trabalho encarniçado, mas também o da prosa saborosamente enfática e do comportamento solenemente truanesco. Tornou-se o actor de uma tragicomédia da arte, em que os seus actos contribuíram para a carga emocional da sua pintura.

Breton e Éluard, ao escreverem *L'Immaculée Conception* (1930), queriam provar que o espírito podia utilizar para fins poéticos todas as formas

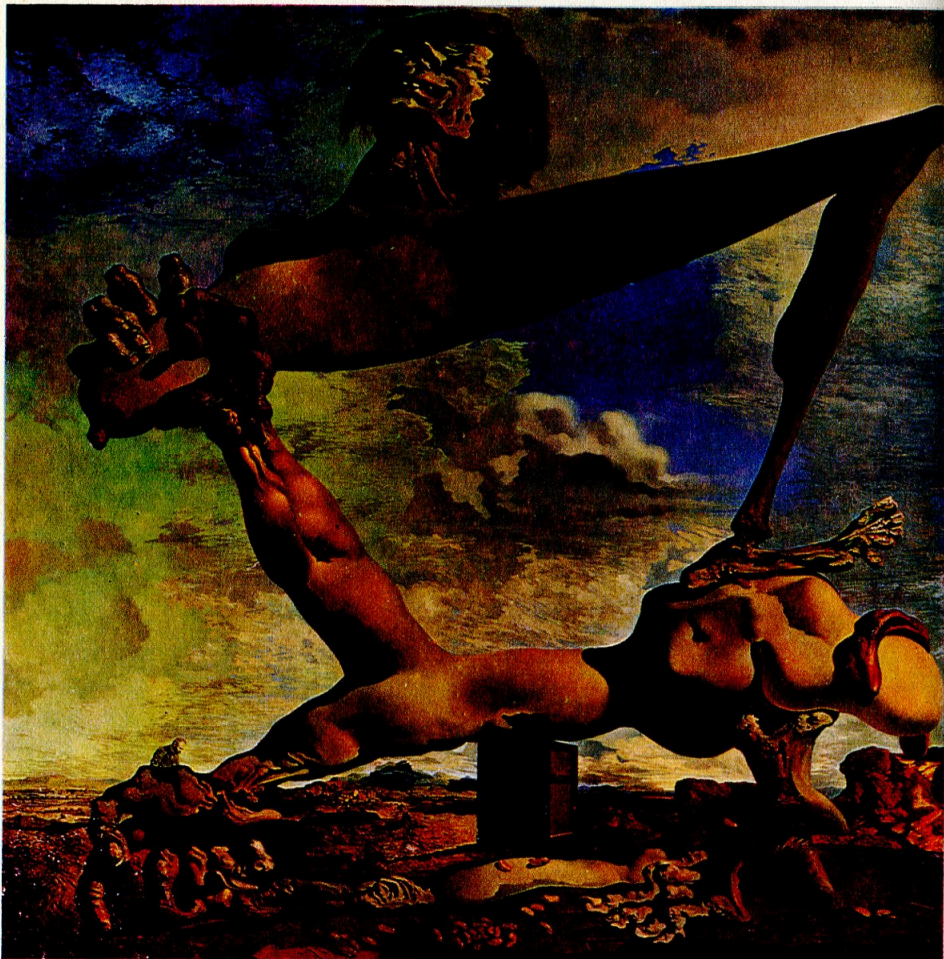
DALI. NASCIMENTO DOS DESEJOS LÍQUIDOS. 1932.

DALI. MAE WEST. CERCA DE 1934-1936.

DALI. A CIDADE DAS GAVETAS. 1936.

DALI. GRADIVA. 1936.

DALI. O SONO. 1937.

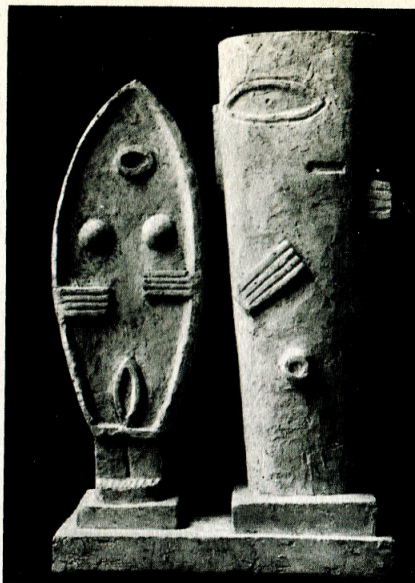
catalogadas da loucura. Dali, ao inventar o «método paranóico-crítico», demonstrou que um artista obtinha resultados espectaculares pela simulação controlada e lúcida de uma doença mental. Visto que o paranóia é um delírio de interpretação com estrutura raciocinadora, esse delírio, sàbiamente dominado pelo pintor, permitiu-lhe descobrir o duplo significado das coisas. Graças a este «método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenómenos delirantes», ele agirá e pensará como que sob o efeito de uma desordem psíquica, mantendo-se perfeitamente consciente. A pintura não tem mais que preocupar-se em tornar inolvidáveis, pela perfeição do *trompe l'oil*, as imagens deste delírio organizado. Daí, esta definição de Dali: «*Pintura* = fotografia à mão e a cores da irracionalidade concreta e do mundo imaginativo em geral.»

Dali foi um homem da Renascença convertido à psicanálise. Depois do *Homem Invisível* (1929), o primeiro quadro em que utilizou uma imagem dupla, sendo este homem ao mesmo tempo uma mulher, *A Conciliação dos Desejos* (1929), em que os desejos temíveis do inconsciente são repre-

sentados por cabeças de leão, e *Persistência da Memória* (1931), em que o tempo é abolido pelos famosos «relógios molas», Dali divertiu-se a pintar aquilo a que chamou a «anamorfe psíquica», assim definida: «Reconstituição instantânea de um desejo pela sua refracção num ciclo de recordações. Exemplo: reconstituição instantânea do desejo de sede deformado pela sua refracção num ciclo de recordações masoquistas.» Este método, que foi a arte de cultivar os seus fantasmas, só produziu uma impressão

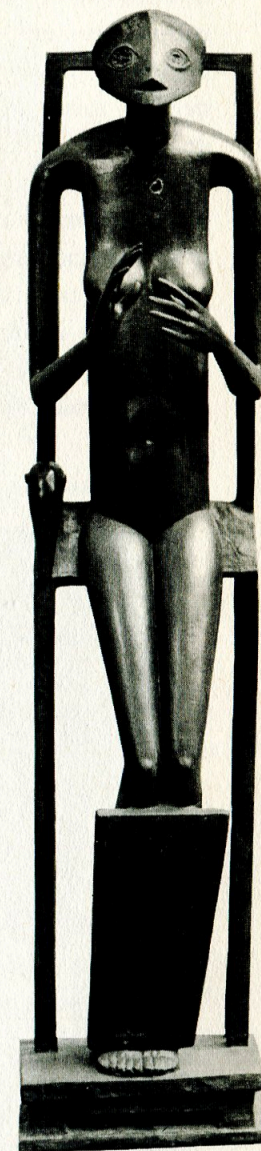
DALI. CONSTRUÇÃO MOLE COM FEIJÕES COZIDOS: PREMONIÇÃO DA GUERRA CIVIL. 1936.

LUÍS BUÑUEL E DALI. ESQUELETOS DE BISPOS.
PLANO DO FILME «L'AGE D'OR». 1930.

tão grande porque estes eram autênticos. Dali transferiu para a tela o seu medo pânico dos gafanhotos, a sua fobia do vazio, as curiosidades perversas e a nostalgia da vida intra-uterina. Arrancou a máscara que a razão lança sobre a realidade e descobriu, por detrás dela, um mundo mole, que se abatia ou se decompunha, e que tinha necessidade de ser apoiado por enormes muletas. A dramática ruptura com o pai, que comparou a Guilherme Tell, justifica o patético barroco da *Velhice de Guilherme Tell* (1931) e do *Enigma de Guilherme Tell* (1933-1934). As suas obsessões alimentares, que o levaram a pintar Gala com duas costeletas cruas no ombro, dão igualmente um cunho verídico a quadros como *A Ablactação do Móvel-Alimento* (1934), em que cobiça o móvel que contém o biberão, observando-o por uma abertura no corpo da ama, e *O Espectro de Vermeer de Delft Podendo Servir de Mesa* (1934).

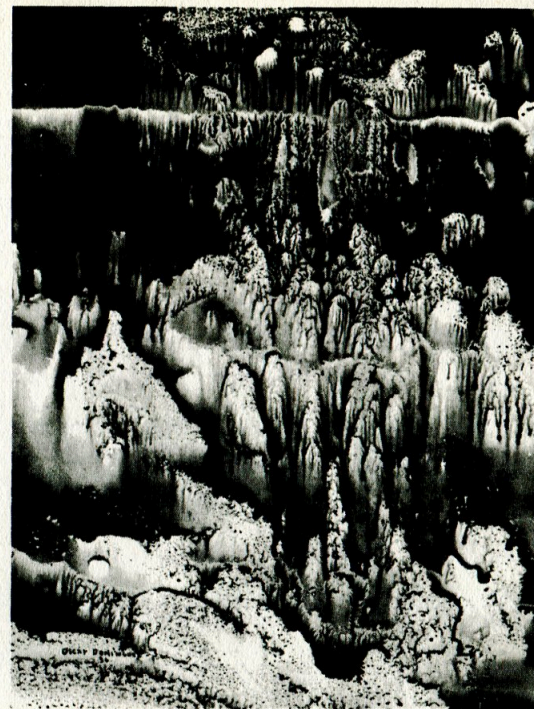
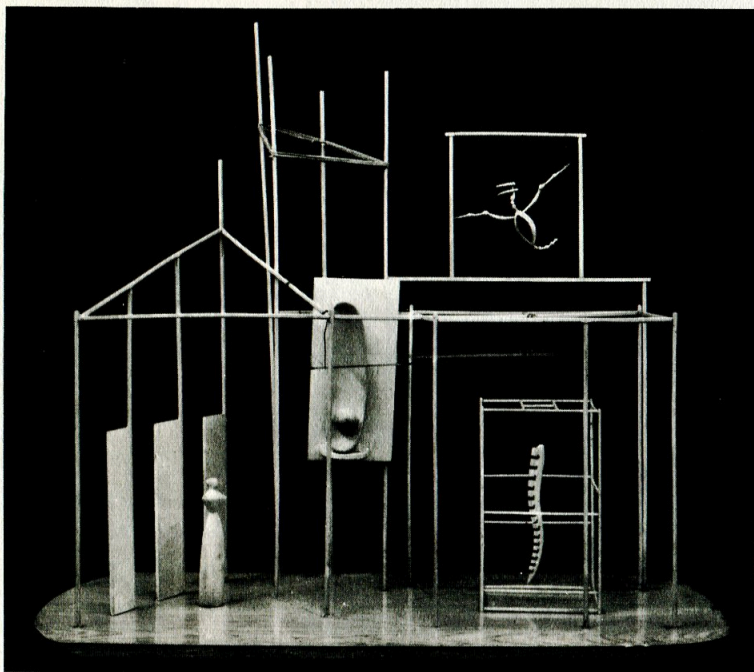
Autor dos cenários dos filmes *Um Cão Andaluz* (1928) e *A Cidade de Ouro* (1930), que o seu amigo Luis Buñuel marcou com génio similar, Dali foi também poeta, libretista, teórico, modelista, vendedor ambulante, feirante e animador de festas. A acumulação dos seus paradoxos «imperialistas», de natureza a falsear a ideia do Surrealismo, e o exagero do seu papel de oportunista mundano, consumaram a sua ruptura com o grupo

GIACOMETTI. O CASAL. 1926.

em 1939. No entanto, Dali não deixou por isso de ser surrealista; na Califórnia, para onde foi viver, pintou composições magnificamente oníricas, como *Criança Geopolítica Observando o Nascimento do Homem Novo* (1943) e *Sonho Causado pelo Voo de Uma Abelha à Volta de Uma Romã um Segundo antes de Acordar* (1944); o quadro que indica oficialmente o fim do seu período surrealista é *A Apoteose de Homero* (1945), em que procurou exprimir as «sensações visuais dos cegos». No entanto, durante o período «místico» que se seguiu podem distinguir-se constantes reminiscências do passado. Dali foi provàvelmente, de todos os pintores surrealistas, aquele cuja evolução foi mais coerente.

Alberto Giacometti trouxe ao Surrealismo o ressentimento e a inquietação de um apaixonado traído: a realidade que tinha querido abranger na sua arte tornara-se-lhe inacessível. Filho de um dos melhores pintores pós--impressionistas da Suíça, Giacometti tinha pintado e esculpido numerosos retratos antes de se instalar em Paris, em 1922, onde foi aluno de Bourdelle até 1925, na Academia da Grande Chaumière. Pouco a pouco, apercebeu-se da impossibilidade de traduzir o mundo exterior na sua escultura; fez então apelo à imaginação, para suprir esta fuga do modelo. Sob a influência de Laurens, de Arp e das máscaras primitivas, criou até 1928

GIACOMETTI. A BOLA SUSPENSA OU A HORA DOS TRAÇOS. 1930.

GIACOMETTI. O OBJECTO INVISÍVEL. 1934-1935.

«esculturas planas», cabeças e figuras em duas dimensões, às quais sucederam «esculturas abertas», como *Mulher Deitada que Sonha* (1929). Em 1930, data em que expôs esculturas-objectos na Galeria Pierre, com Miró e Arp, entrou para o grupo surrealista. Como não podia viver da sua arte, começou a trabalhar com seu irmão Diego para o decorador Jean-Michel Franck, que lhes encomendava todo o género de formas úteis, candeeiros de tecto, de mesa, de parede, etc. O período surrealista de Giacometti inclui uma série de «esculturas afectivas», que concretizavam sentimentos precisos de agressão ou de angústia. Imaginava primeiro a obra com toda a nitidez e, uma vez constituída esta visão, executava-a, geralmente sem nada lhe mudar, por vezes num só dia. As suas criações foram, ora objectos, como *A Bola Suspensa ou A Hora dos Traços* (1930), *Circuito* (1931) e *Pointe à l'oeil* (1931), ora imagens plásticas, como *Carícia* (1932), *Não se Brinca Mais* (1932), *O Palácio das Quatro da Manhã* (1932), *A Mesa* (1933) e *O Objecto*

GIACOMETTI. O PALÁCIO DAS QUATRO DA MANHÃ. 1932.

OSCAR DOMÍNGUEZ. DECALCOMANIA. 1937.

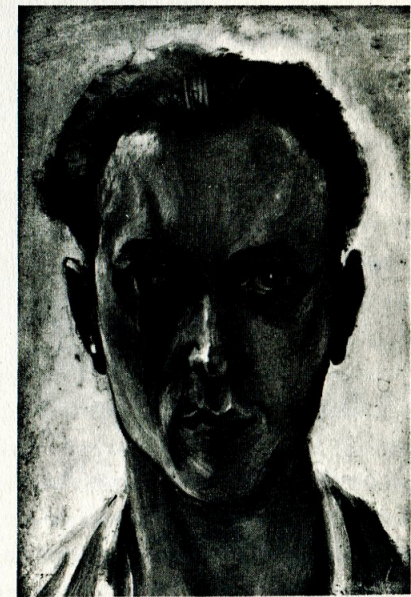
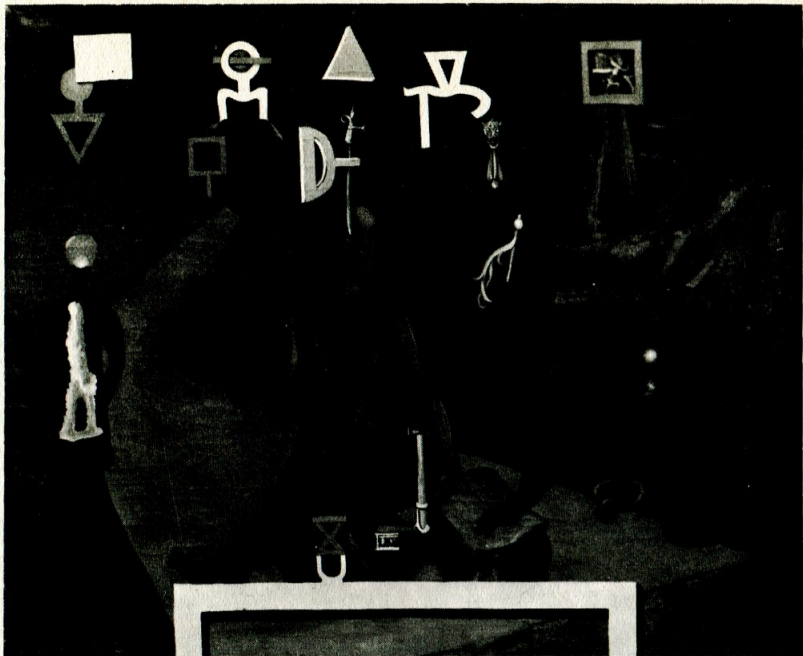
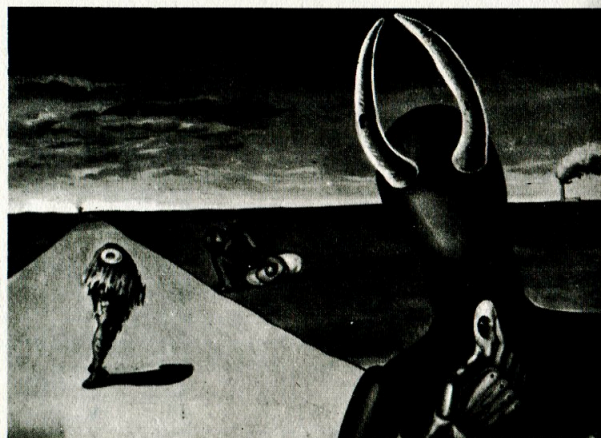
Invisível (1934-1935). Em 1935, Giacometti afastou-se dos surrealistas e começou de novo a fazer esculturas do natural; durante anos, refez incansàvelmente estudos das cabeças de seu irmão Diego e do seu modelo Rita. Permanentemente descontente, a obra tornava-se cada vez mais pequena nas suas mãos, parecendo fundir ou encolher, como se, ao libertá-la de camadas sucessivas, ele tentasse atingir um núcleo de realidade pura. Muitas vezes, uma escultura que queria ao princípio fazer com grandes dimensões acabava por ser tão pequena que cabia numa caixa de fósforos.

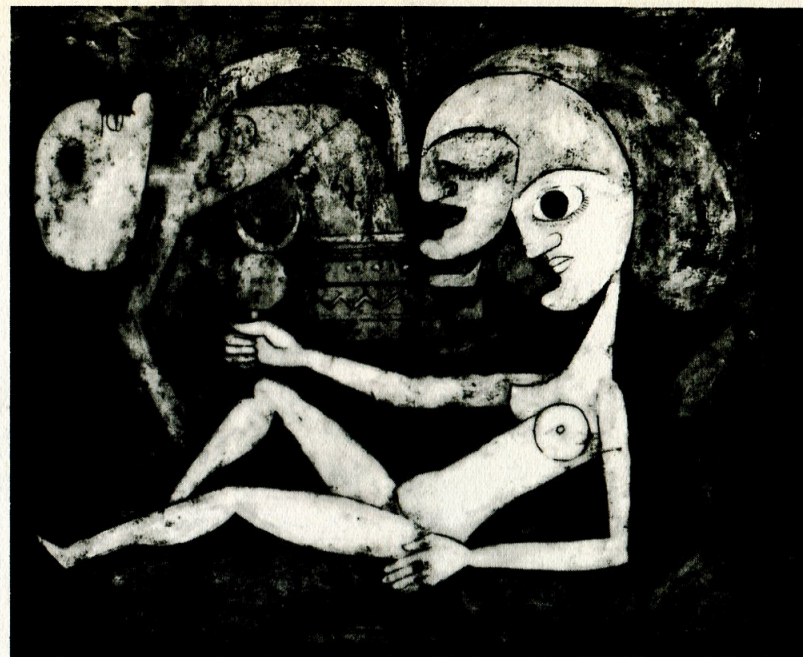
Foi neste período de preocupações revolucionárias, designado por Breton «de período dos preparativos», que o Surrealismo teve um brilhante ressurgimento do automatismo pictural. Oscar Domínguez foi um dos responsáveis, ao inventar a «decalcomania sem tema preconcebido». Em 1933, Domínguez fizera em Tenerife, donde era originário, uma exposição que classificara de surrealista, sem conhecer ainda ninguém do grupo. Só em

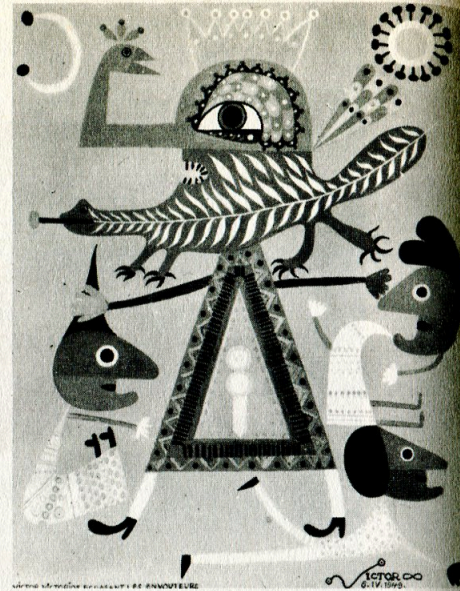
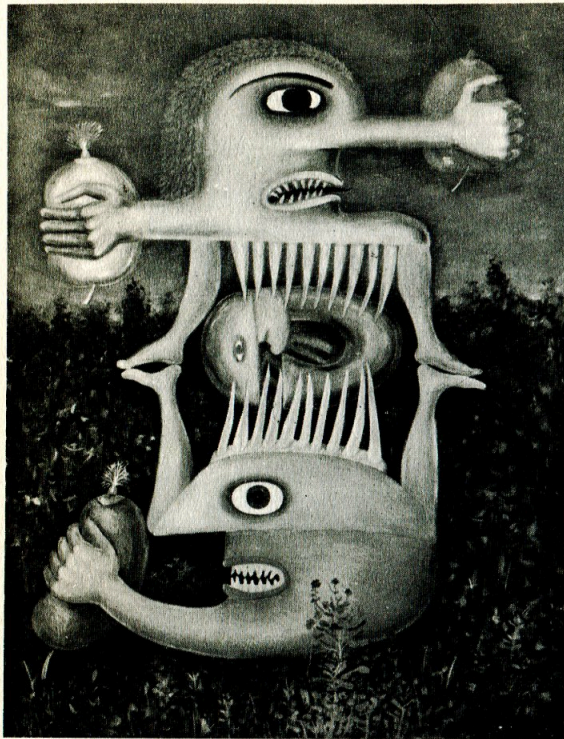
OSCAR DOMÍNGUEZ. NOSTALGIA DO ESPAÇO. 1939.

1934 tomou contacto com ele em Paris, e se tornou uma das suas figuras mais truculentas devido às suas extravagâncias. Os seus quadros eram baseados numa ideia de choque, como um cartaz publicitário (aliás, ele tinha sido desenhador de publicidade). Por exemplo, *O Caçador* (1934), representava um pássaro fechado numa gaiola em forma de mão. Em 1935 fez as suas primeiras decalcomanias, apoiando uma folha de papel sobre outra folha cheia de guache preto; esta técnica, que lhe permitiu criar paisagens fantásticas, foi muito apreciada entre os que o rodeavam, e muito utilizada. Domínguez inventou igualmente o «litocronismo», ou «solidificação do tempo», género de escultura que comportava o envolvimento de um ou vários corpos tridimensionais. Se colocarmos um objecto qualquer junto de uma máquina de escrever e o envolvermos numa matéria elástica, esta será uma «superfície litocrónica». De uma imaginação fértil, mas frequentetemente dispersando e estragando as suas possibilidades, Domínguez pintou

os seus melhores quadros antes da guerra, altura em que atravessou um «período cósmico» (*Nostalgia do Espaço*, 1939; *A Recordação do Futuro*, 1939) e evocou paisagens extraterrestres, com uma vegetação fantástica.

Wolfgang Paalen, outro renovador do automatismo, foi um espírito requintado, meditativo e dado às especulações filosóficas. Nascido em Viena, passara a juventude a viajar pela Áustria, Alemanha e Itália. Em 1928 instalara-se em Paris, tendo pertencido primeiro ao grupo Abstraction--Création. Em 1935 passou-se para o Surrealismo, que dotou de um novo «meio de forçar a inspiração», a fumagem; utilizando esta técnica, que consistia em interpretar os traços feitos numa superfície pela chama de uma vela, realizou belos quadros nocturnos, que descreviam seres espectrais em paisagens fuliginosas (*Combate dos Príncipes Saturnianos*, 1938). Paalen inventava teorias acerca do «sobreconsciente», estado extático que, em sua opinião, o Surrealismo devia favorecer. Declarava: «O *sobreconsciente* é para além do inconsciente e do consciente o terceiro degrau da escala do comportamento intelectual.» Afastou-se durante algum tempo dos surrealistas, porque não estava de acordo com a análise que faziam do pensamento de

VICTOR BRAUNER.
AUTO-RETRATO. 1931.

VICTOR BRAUNER. PAISAGEM MEDITERRÂNICA. 1932.

VICTOR BRAUNER.
A ÚLTIMA VIAGEM. 1937.

Hegel, e porque os acusava de não darem importância suficiente a Einstein e à física moderna; mas, depois de ter fundado no México o efémero movimento *Dynaton*, voltou ao Surrealismo, dando-lhe a oportunidade de aproveitar as suas novas experiências sobre «o espaço multidimensional».

VICTOR BRAUNER. O TRIUNFO DA DÚVIDA. 1946.

O aparecimento de Victor Brauner, que foi introduzido no círculo surrealista em 1933 pelos seus amigos Giacometti e Tanguy, encheu de satisfação André Breton, que imediatamente viu nele o género de pintor que defendia desde o *Segundo Manifesto*, elogiando-o num prefácio entusiástico que escreveu para as suas obras expostas na Galeria Pierre, em 1934. Brauner vinha da Roménia e demonstrara desde a sua primeira exposição (Bucareste, 1924), aos vinte e um anos, um sentido agudo da imagem fantástica; um dos seus quadros, *Ócios*, representava vários homens jogando à bola com as suas próprias cabeças. Desde a sua vinda para Paris, em 1930, estudou todas as transformações possíveis da fisionomia humana. Compôs então telas divididas em múltiplos compartimentos, para mostrar em cada um deles um estado das diferentes metamorfoses de um ser (*Morfologia do Homem*, 1933; *O Estranho Caso do Senhor K*, 1933). O mais curioso nele era a sua obsessão pela mutilação ocular. Em 1931 fizera um auto-retrato com um olho vazado e a face ensanguentada; nunca soube o que o impelira a fazer esse quadro. Pintou em seguida personagens com cornos que lhes

VICTOR BRAUNER. TOTEM DA SUBJECTIVIDADE FERIDA. 1948.

VICTOR BRAUNER. VICTOR VICTORIOS ESMAGANDO OS FEITICEIROS. 1949.

saíam dos olhos, e outras contemplando com desespero um olho arrancado; na *Última Viagem* (1937) há um homem tristemente sentado sobre um olho gigante e um monstro que foge com um olho na mão. Ora, a 27 de Agosto de 1938, durante uma reunião de *atelier*, ao querer conciliar dois amigos que discutiam, Brauner foi atingido por uma garrafa lançada ao acaso, por Domínguez, e que lhe arrancou o olho esquerdo. Toda a gente ficou impressionada e teve a sensação de que ele augurava este acidente há anos; tanto mais que, em *Magia do Litoral* (1935), se descrevera agredido por um homem que lhe arrancava um olho, com um instrumento que tinha gravada no cabo a letra D, inicial de Domínguez. Nunca a noção de «mensagem», tão aviltada até aí, foi mais autêntica que no caso de Brauner; todos os seus quadros foram mensagens amadurecidas à luz dos pressentimentos. Depois deste acontecimento, que lhe revelou os seus poderes de vidente, a pintura de Victor Brauner modificou-se, deixando o domínio do fantástico cruel e satírico para se dedicar ao universo da magia. Iniciou-se no espírito dos livros de feitiçaria, nos tratados de Paracelso e de Cornelius

Agrippa, e depois de ter pintado os quadros hipnóticos do «período das quimeras», com aparições misteriosas ao crepúsculo (*A Vida Interior*, 1939), fez extraordinários quadros a cera, exprimindo mitos herméticos com uma convicção e uma eloquência raramente alcançadas, antes dele, pelos artistas interessados em ciências ocultas.

Quando Hans Bellmer mostrou aos surrealistas a sua *Boneca*, estes viram nela, igualmente, um exemplo da arte revolucionária que pretendiam fazer. Esta boneca era um objecto de amor e de ódio, simbolizando todos os fascínios perante o corpo feminino e todas as recusas diante do mundo tal como ele é. Ela nascera da revolta de Bellmer contra o pai e contra a sociedade; em Berlim, onde vivia então, era desenhador industrial. Desenhava, para seu próprio prazer, meninas ou minúsculos detritos que

VICTOR BRAUNER. OS AMANTES, MENSAGEIROS DO NÚMERO. 1947.

HANS BELLMER. PAISAGEM 1800. DESENHO. 1942.

apanhava na rua. Após uma representação dos *Contos de Hoffmann*, montada por Max Reinhart, a história do autómato Coppélia decidiu-o a construir uma rapariga artificial. Em 1933, Bellmer começou a sua boneca, ajudado pela mulher, o irmão e uma prima pequena. Ao princípio era formada por cabos de vassoura atados e articulados; quis então dar-lhe vida interior, fabricando seis «panoramas» que se podiam ver premindo um botão colocado no seio. Estudou posições físicas insólitas, sempre para esta Boneca, realizando em seguida uma primeira versão naturalista, que fotografou. Um objecto que construiu também nesta altura, *A Metralhadora em Estado de Graça* — arma cujo cano era um corpo de mulher — indica nitidamente a sua intenção de repelir, com as suas criações plásticas,

HANS BELLMER. VAIDADE. 1963.

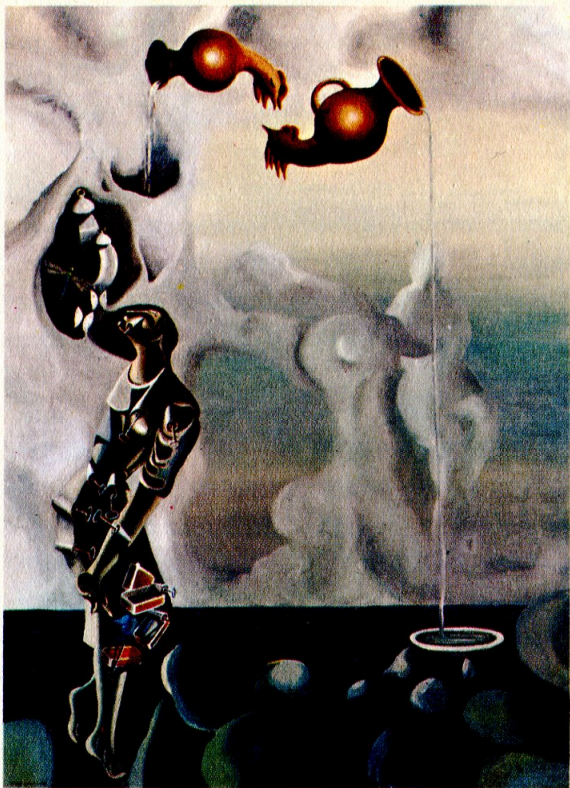
as forças do mundo. Regressando depois ao seu tema preferido, executou um novo modelo de Boneca, com dois pares de pernas colocadas à volta do núcleo central de uma «bola de ventre»; as fotografias que lhe tirou num jardim inspiraram a Paul Éluard os seus poemas em prosa, *Les Jeux de la Poupée* (1938). Depois da morte de sua mulher, Bellmer instalou-se em Paris, ainda em 1938. Inspirados na Boneca, os seus desenhos e pinturas exprimiam «sonhos interanatómicos». Dissecou aquilo a que chamou «o inconsciente físico», as imagens que um homem pode ter do seu corpo, ou do da mulher desejada. Compôs mulheres híbridas, concretizando, a maior parte das vezes sob uma única aparência, as suas diferentes atitudes: «Se, em vez de escolher ùnicamente três ou quatro momentos de um gesto

(como se faz nos manuais de ginástica ilustrados), os adicionarmos todos integralmente e sob a forma de objecto, daí resultará a síntese visual das curvas e das superfícies, ao longo das quais se desloca cada ponto do corpo», escreve ele em *Anatomie de l'Image* (1937). Evocou assim «o estranho objecto, vestígio trágico e meticuloso, que deixaria da sua passagem, um nu atirado da janela para o passeio». Todos esses corpos formados por uma cabeça ou membros divididos ou intervertidos, esses «anagramas plásticos», são outras tantas variações sobre o tema do desejo, nas quais este artista requintado parece demonstrar que a carne é um luxo, inspirando cobiças ameaçadoras.

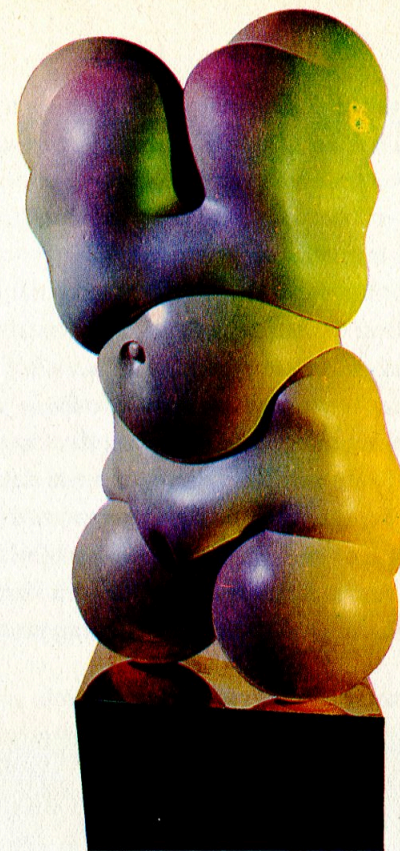
A partir desta época, várias formas predominantes serviram para designar os caracteres da obra surrealista. Não se trata de instruções dadas por Breton, e que os seus companheiros tivessem tentado utilizar como receitas; trata-se dos valores principais do Surrealismo, de que todos os seus artistas se alimentaram e serviram. O primeiro é a «beleza convulsiva», a beleza que resulta de um conflito agudo entre a imobilidade e o movimento, que implica uma tensão extrema do ser, uma agitação delirante mantida secreta ou contida pelas circunstâncias. Breton deu, como exemplo desta, a visão de uma locomotiva abandonada numa floresta virgem. O segundo valor é o «acaso objectivo», ou seja, o conjunto de coincidências que regem um destino. O terceiro é o «humor negro», uma forma de humor que nada tem de trocista, mas que, pelo contrário, constitui uma espécie de terrorismo poético, devido aos seus subentendidos trágicos. O quarto valor, o «amor louco», percebe-se com bastante clareza; ele faz que a imagem da mulher brilhe, na maior parte das obras surrealistas, como a de uma divindade tutelar. Evidentemente, nunca nenhum pintor surrealista teve a intenção deliberada de criar um quadro de beleza convulsiva ou de humor negro. Se exprimiu estes valores, foi quase contra sua vontade, em virtude das forças que animavam a acção do grupo e que, por emulação, exigiam do seu temperamento a exaltação de certas qualidades, mais do que outras.

6

DIFUSÃO DA ARTE SURREALISTA NO MUNDO. NA BÉLGICA: RENÉ MAGRITTE, PAUL DELVAUX. NA DINAMARCA: WILHELM FREDDIE. NA CHECOSLOVÁQUIA: JINDRICH STYRSKY, TOYEN. NA INGLATERRA: ROLAND PENROSE, PAUL NASH, HUMPHREY JENNINGS. NA ITÁLIA: ALBERTO SAVINIO. NO JAPÃO: TARO OKAMOTO

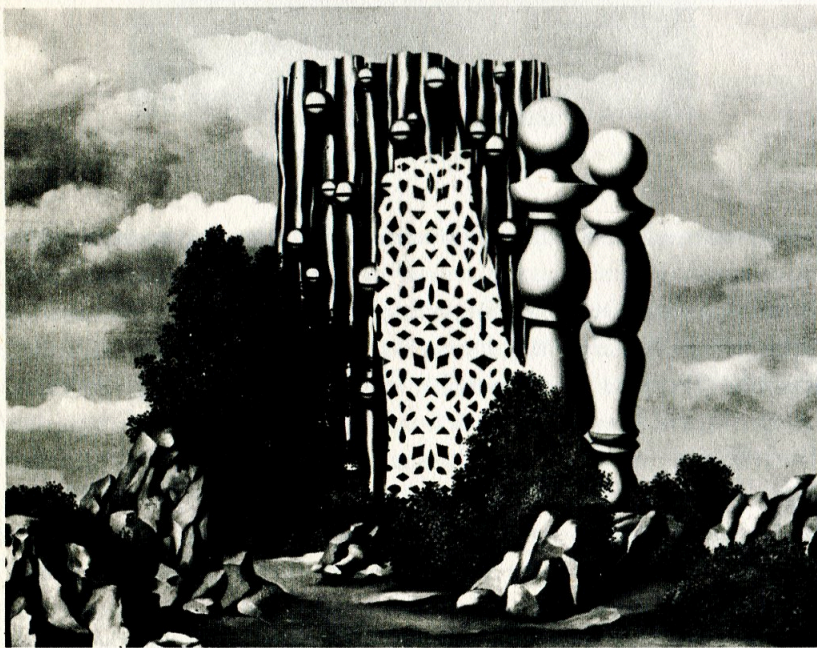
Entre 1935 e 1938, uma activa campanha, dirigida em conjunto por André Breton e Paul Éluard, favoreceu «a internacionalização das ideias surrealistas»; as suas conferências em diversos países e os contactos que tiveram, aqui e além, com personalidades de vanguarda provocaram o desejo do grupo de Paris de ter uma audiência universal e de velar por que uma informação exacta da ideologia fosse assegurada em toda a parte. No entanto, o Surrealismo não tinha esperado por este período para suscitar um interesse geral e para recrutar adeptos em todo o Mundo. Em 1924, data da publicação do *Primeiro Manifesto*, nasceu o surrealismo jugoslavo, por iniciativa do poeta Marco Ristitch. Os surrealistas jugoslavos definiram os seus princípios na *Declaração de Belgrado*, de 1930, cujos signatários não imaginavam sequer que quinze anos mais tarde viriam a ocupar postos oficiais, tornando-se um deles, Kosta Popovitch, ministro dos Negócios Estrangeiros, e o próprio Marco Ristitch, embaixador em Paris. Em 1931, a sua revista *Nadrealizam danas i ovde (O Surrealismo Hoje e Aqui)* apresentava experiências análogas às dos

OSCAR DOMÍNGUEZ. LOS PORRONES. 1935.

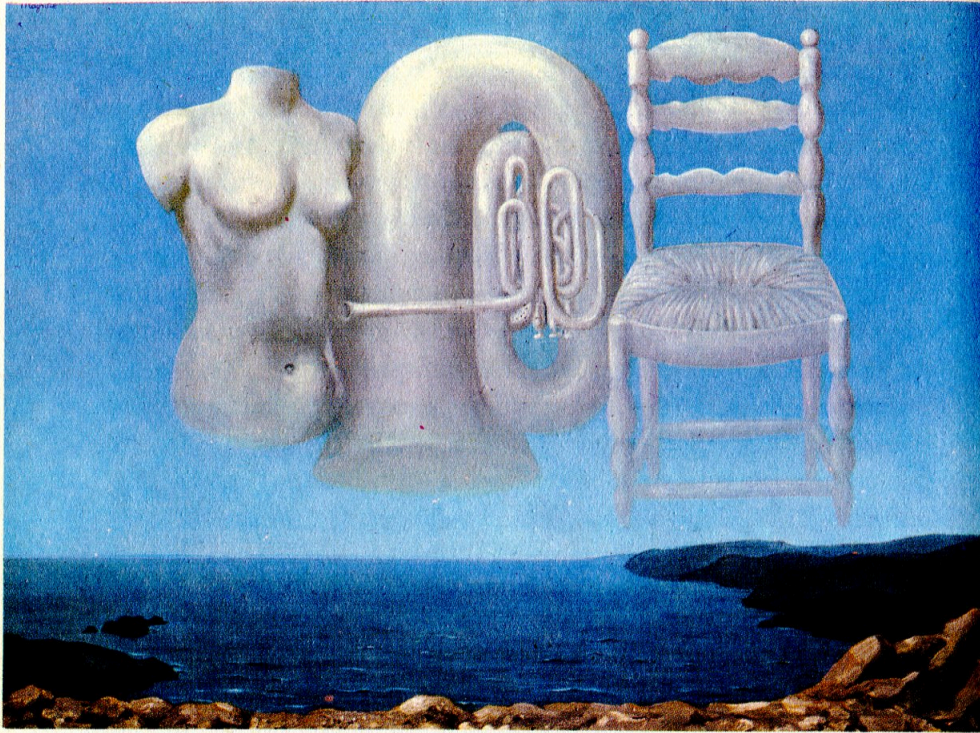
seus amigos parisienses: assim, num «ensaio de simulação do delírio paranóico», seis pintores e poetas faziam cada um a sua interpretação de uma velha parede. Procederam a um inquérito que tinha como tema: «Será o humor uma atitude moral?» Tiveram, como pintores, entre outros, Zivanovitch-Noe e Vane Bor. Este último escreveu uma carta aberta a Dali, para lhe explicar que escolhia as cores devido ao cheiro, à forma do tubo, ou ao nome que elas tinham.

A Bélgica foi também um dos países onde o Surrealismo logo encontrou eco. Em 1926 formou-se um grupo com os poetas E. L. T. Mesens e Marcel Lecomte, o teórico Paul Nougé, o negociante de arte Camille Goemans e o pintor René Magritte. A revista *Variétés*, fundada em 1928, serviu-lhes para dar conta da sua posição perante o espírito contemporâneo.

HANS BELLMER. BONECA. 1936.

A personalidade dominante do surrealismo belga foi, desde o início, o incomparável René Magritte, criador da mais espantosa dialéctica visual do nosso tempo. Depois de frequentar sem entusiasmo a Academia de Belas-Artes de Bruxelas, Magritte entrou, em 1922 (data do seu casamento), para uma fábrica de papéis pintados, como desenhador. Amigo de Victor Servranckx, sob a sua influência dedicou-se durante algum tempo à pintura abstracta; mas, certo dia, ao folhear uma revista, descobriu *O Canto de Amor*, de Chirico, que lhe indicou o caminho a seguir. Em 1924 fez o quadro que ele próprio considerava como ponto de partida, representando uma janela vista do interior e, diante desta janela, uma mão tentando agarrar um pássaro em pleno voo. Outra obra, executada pouco depois, representava uma mulher com uma rosa no lugar do coração. Foi a partir

de 1926 que Magritte pôde dedicar-se inteiramente à pintura, graças ao apoio da Galeria «Le Centaure». De 1927 a 1930 viveu em França; primeiramente em Paris, onde colaborou na *Révolution Surréaliste*, retirando-se em seguida para Perreux. Durante este período pintou muitos quadros, alguns de formato monumental; a influência de Chirico, que se manifesta na *Travessia Difícil* (1936) e na *Estátua Voadora* (1927), em breve foi ultrapassada. Com *Tempo Ameaçador* (1928), mostrando um torso de mulher, uma tuba e uma cadeira, surgindo na linha do horizonte, Magritte tenta descobrir o porquê — ou, antes, o «porque não» — do mundo exterior. As suas formas eram ainda rudes e as cores de uma dureza mineral. Em o *Transeunte* (1929) — uma silhueta azul, semeada de nuvens, erguendo-se numa parede — explorava já um tipo de contraste que muito viria a utilizar. Inventou então um reportório de «problemas», que incluía «lições de coisas», utilizando sábias combinações para dar ao familiar um aspecto estranho, a partir dos seguintes princípios: a ampliação do pormenor

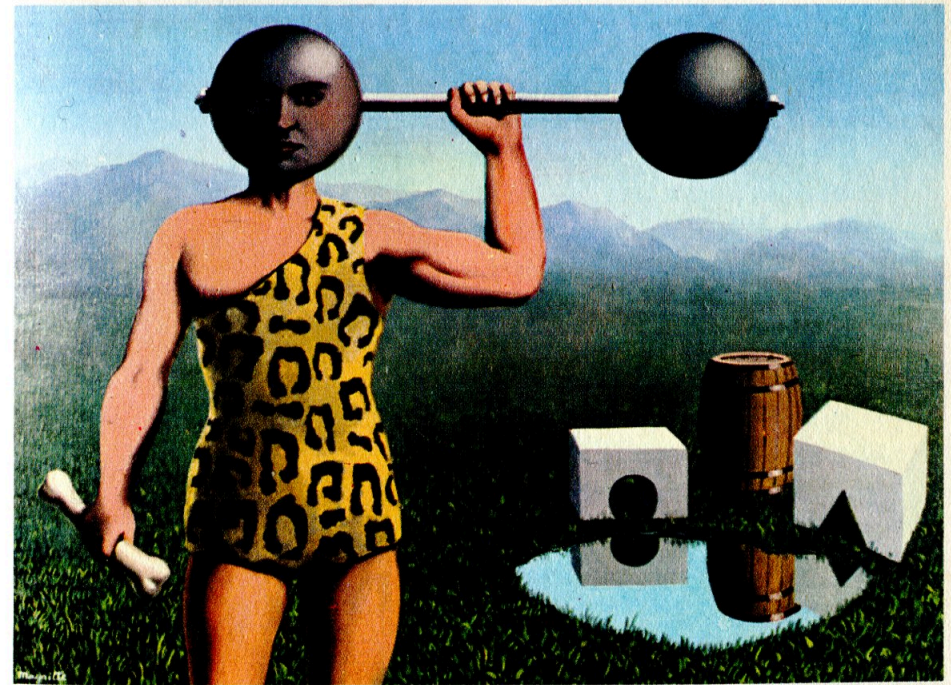
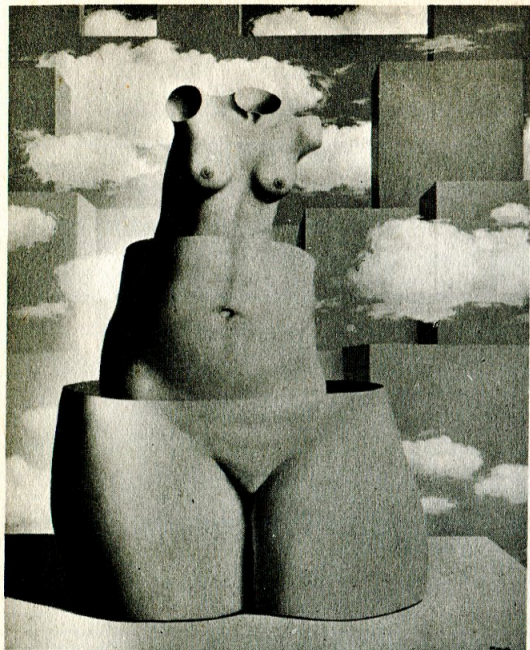
MAGRITTE. A ANUNCIAÇÃO. 1929-1930.

(uma maçã ou uma rosa imensa que enche totalmente o espaço de uma sala), a associação de complementares (uma folha-pássaro ou folha-árvore, uma montanha-águia, etc.), a animação do inanimado (um olho numa fatia de presunto), a abertura misteriosa (uma porta aberta sobre um panorama inesperado), a transformação material dos seres (uma personagem de papel recortado, um pássaro de pedra voando sobre os rochedos de uma praia) e as surpresas anatómicas (uma mão cujo punho é uma face de mulher). André Breton diria mais tarde em *Vases communicantes:* «Comparar dois objectos tão afastados quanto possível um do outro, ou, utilizando outro método, reuni-los de uma forma brusca e impressionante, continua a ser a tarefa mais elevada a que a poesia pode aspirar.» Magritte dedicou-se totalmente a esta tarefa, variando-lhe constantemente as possibilidades; soube tão bem aproximar dois objectos semelhantes fazendo sobressair as suas diferenças, como pôr um objecto em contradição com a palavra que o designa. Este confronto entre a palavra e a coisa, o desenho

MAGRITTE. OS COMPANHEIROS DO MEDO. 1942.

MAGRITTE. O TEMPO AMEAÇADOR. 1928.

e a escrita, permite-lhe provocar no espectador um choque-revelação, de que temos uma amostra em *Vertigem* (1943), representando uma mulher nua com a palavra «Árvore» escrita sobre o ventre.

Magritte agia muitas vezes por inspiração súbita; um dia, ao ver sua mulher comendo um pássaro de chocolate, imediatamente pintou a imagem de uma rapariga devorando um pássaro vivo, com o sangue a escorrer-lhe entre as mãos. Noutra ocasião, foram os pés torneados de uma mesa que lhe inspiraram os *bilboquets* gigantes numa paisagem da *Anunciação* (1929). Magritte é o pintor das revelações; a sua pintura, que exclui os símbolos e os mitos, não é uma prospecção do invisível. Ele transmite fielmente o que lhe revela a sua observação atenta da realidade. Mesmo quando lhe muda o sentido, apoia-se sòlidamente no objecto que o inspirou; em 1934, escrevia na revista belga *Documents:* «A realidade do elemento que nos revela o seu segredo é precisamente o lugar donde não nos devemos

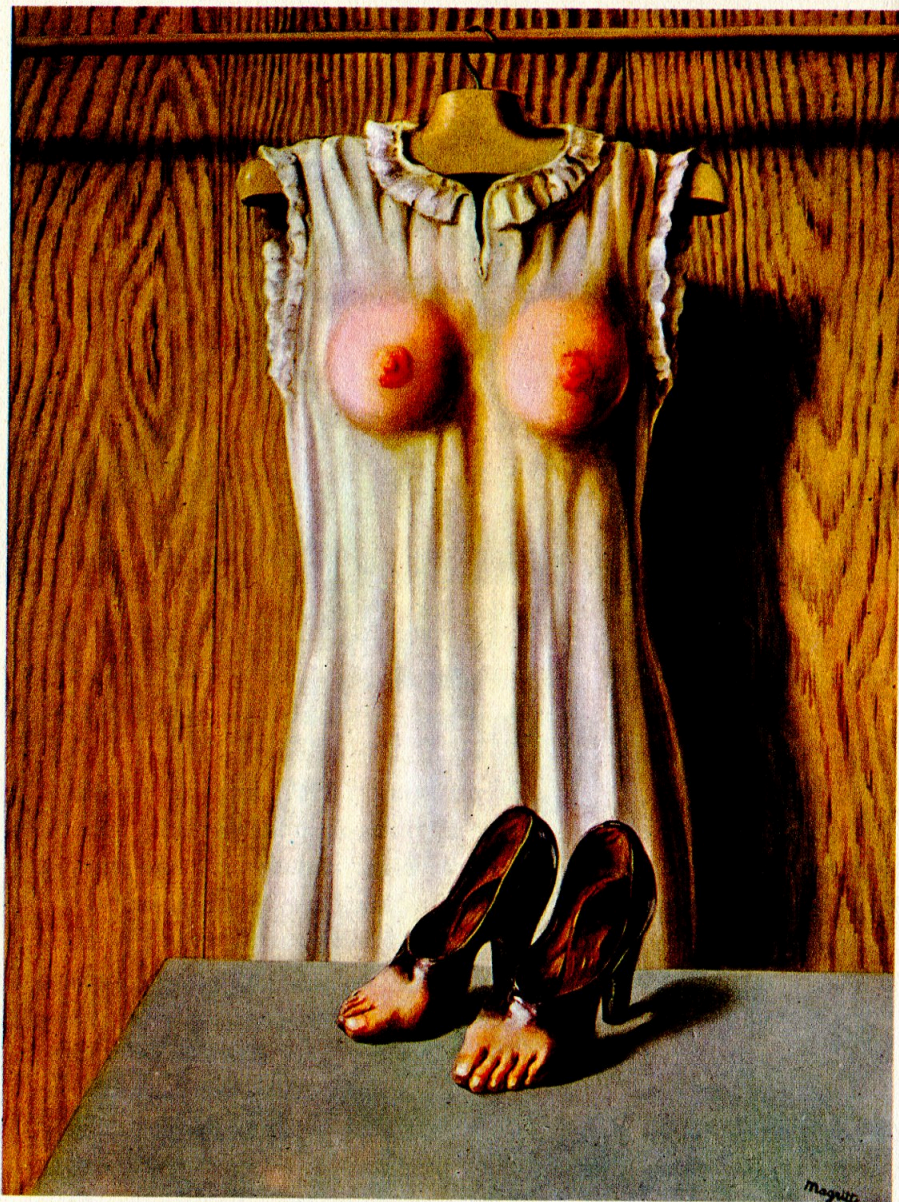
afastar por preço algum, é um ponto de referência.» Em *Condição Humana* (1934), um quadro colocado num cavalete deixa ver à transparência a paisagem que se encontra exactamente por detrás dele: é um autêntico e característico Magritte. Ele pinta enigmas transparentes e o seu mistério é sempre límpido. Cada quadro é um acto de reflexão poética sobre a natureza do Mundo. Não quer encontrar novas soluções para velhos problemas, mas levantar novos problemas que ponham de novo em questão as soluções adquiridas. O *Movimento Contínuo* (1934), *A Violação* (1934) e *A Perspectiva Amorosa* (1935) foram as primeiras obras-primas deste estilo totalmente afirmado. Tal como aconteceu com Dali, foi-lhe necessária uma técnica escrupulosamente académica para dar o máximo de precisão ao conteúdo extraordinário dos seus quadros. De 1940 a 1946, época do *plein soleil*, como lhe chamou o seu amigo Scutenaire, Magritte quis pintar como os impressionistas, jogando com as eflorescências da cor.

MAGRITTE. MOVIMENTO CONTÍNUO. 1934.

MAGRITTE.
A MANIA DAS GRANDEZAS. 1961.

MAGRITTE. A MANIA
DAS GRANDEZAS. 1967.

PAUL DELVAUX. O SABBAT. 1962.

Felizmente, voltou ao seu estilo habitual, em que a técnica é serva da ideia e não uma mestra abusiva que desvia em seu proveito todo o ímpeto do Universo.

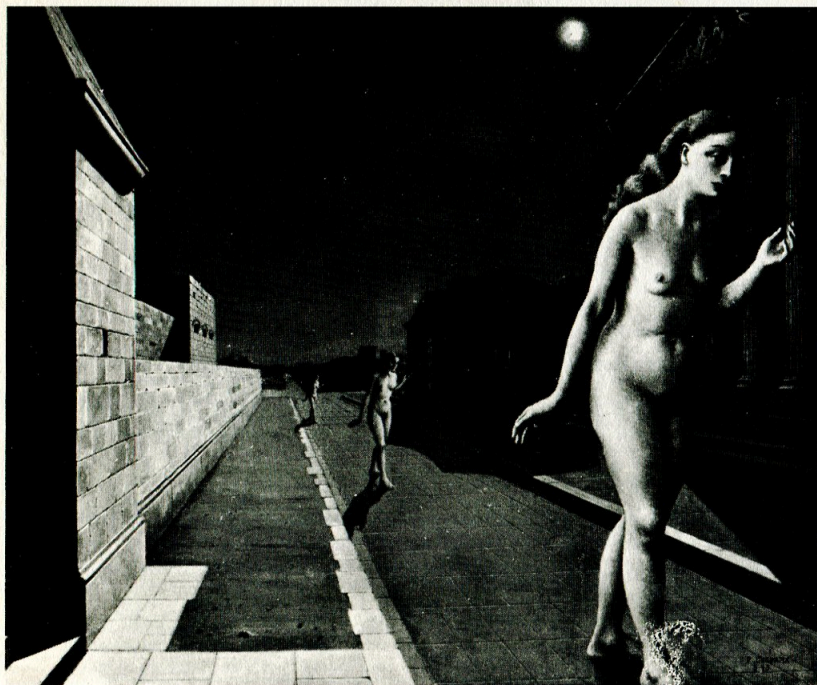
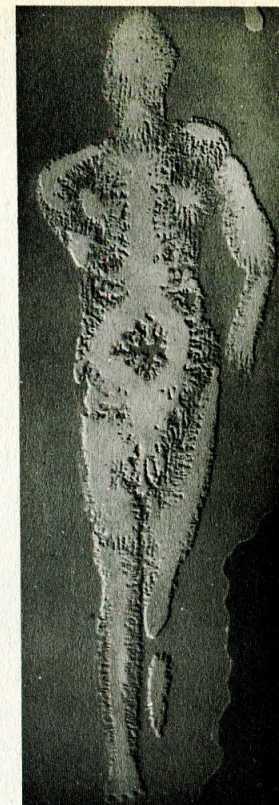
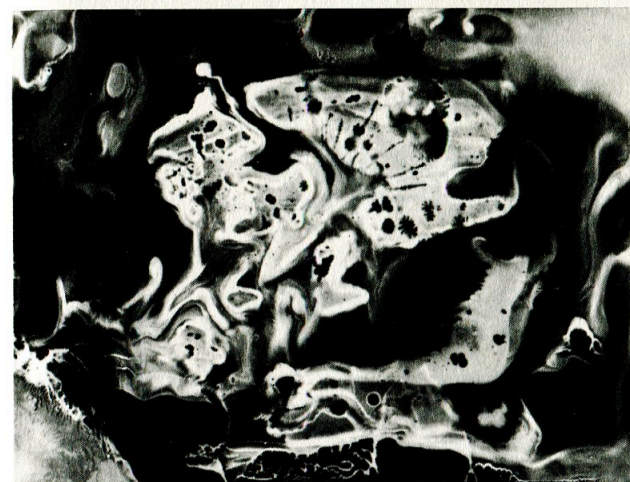
Paul Delvaux descobriu o Surrealismo em 1936; antes disso e depois de estudar arquitectura na Escola de Belas-Artes de Bruxelas, pintava quadros de um naturalismo expressionista, reunidos na sua primeira exposição em 1926, na Galeria Manteau. Numa manifestação colectiva que se fez no Palácio das Belas-Artes de Bruxelas viu vários Chiricos e Magritte que lhe causaram profunda impressão. Enveredando por uma via paralela, inaugurou o estilo que seria a partir de então o seu, com *O Cortejo de Rendas* (1936), mulheres vestidas dirigindo-se para um arco de triunfo, *A Mulher da Rosa* (1936), que se inclina para colher uma flor num corredor e *A Cidade Adormecida* (1938), estranha cena nocturna que um homem contempla da entrada de sua casa. Delvaux fez uma viagem a Itália, onde o estudo dos mestres do Quattrocento lhe fortaleceu o gosto pela perspectiva linear, a arquitectura e as mulheres de proporções ideais. Em *Nocturno* (1939) e em *Visita* (1939) representou a carne como um princípio

MAGRITTE. A FILOSOFIA NO TOUCADOR. 1947.

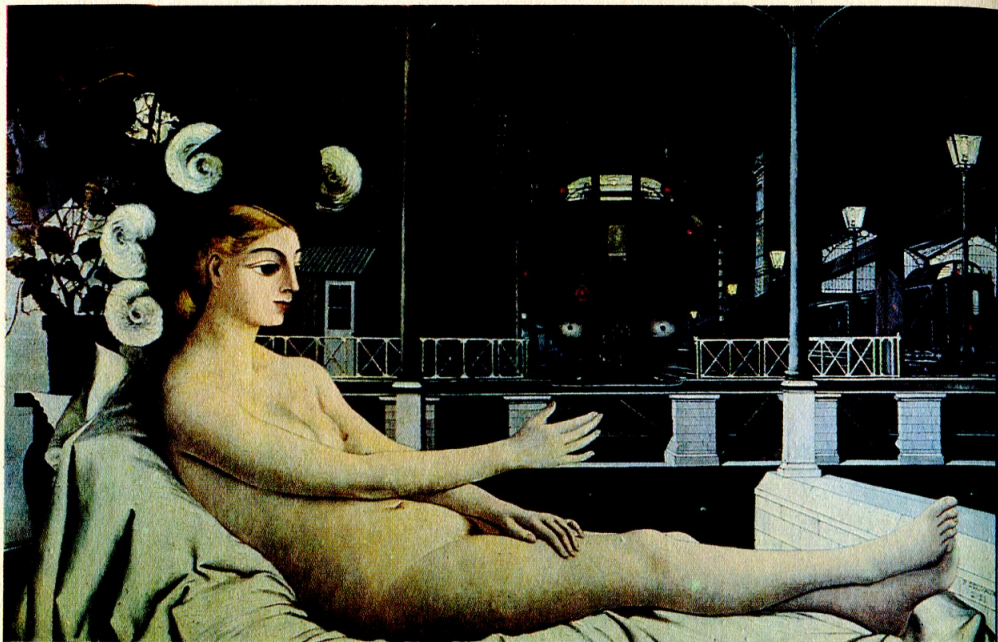
de feérico; as suas mulheres nuas são raios de luar materializados. *Em Madrugada sobre a Cidade* (1940) e em *Entrada da Cidade* (1940) criou um contraste surpreendente ao introduzir um homem vestido com austeridade e totalmente indiferente, no meio de uma teoria de mulheres e adolescentes nus. Quando juntava esqueletos numa cena deste género, estes pareciam domesticados e domados pelo esplendor da nudez. A guerra inspirou-lhe *A Cidade Inquieta* (1941), onde cerca de cem personagens

MAGRITTE. O HOMEM DO CHAPÉU DE COCO. 1964.

nuas de uma cidade estão em estado de alarme, como se uma tempestade se aproximasse do paraíso terrestre. Em tantas pinturas admiráveis, *A Prisioneira* (1942), *O Eco* (1943), *A Vénus Adormecida* (1944) e *A Idade do Ferro* (1951), Delvaux foi aquele que melhor soube unir a beleza moderna à beleza antiga, dando a todas as suas inquietações e esperanças as aparências radiosas das mulheres dos seus sonhos.

Ao surrealismo belga pertenceu também Raoul Ubac, que em 1935 publicou juntamente com Magritte o álbum *A Invenção Colectiva*, e que desde essa época compôs «fotografias-relevos», utilizando a técnica da solarização. Nestas fotografias, nus e monumentos aparecem completamente fossilizados. Em seguida, tentou transferir este género de efeitos para as suas gravuras a buril. Mais tarde, Ubac fará esculturas em ardósia, onde há apenas uma relação longínqua e secreta com o seu período surrealista.

PAUL DELVAUX. O ECO. 1943.

RAOUL UBAC. FÓSSIL. 1938. FOTO-RELEVO.

RAOUL UBAC. BRULAGE. 1939-1940.

Na Suécia, onde poetas como Lundkvist, Ekelöf, Vennberg e Asklund se inspiraram no *Primeiro Manifesto*, e onde em 1933 surgiu a antologia da poesia surrealista *Spektrum*, as pesquisas plásticas foram asseguradas pelo *Halmstad gruppen* (grupo de Halmstad, cidade sueca sobre o Báltico), animado a partir de 1929 por G. A. Nilson, e formado pelos pintores Stellan Mörner, Erik Olson, Esaias Thoren, Sven Jonson, Waldemar Lorentzon e Axel Olson, que depois de terem exprimido posições ortodoxas se entregaram a uma figuração eclética, cheia de reminiscências românticas. Estes artistas, que continuariam unidos, realizaram em 1954 uma decoração colectiva no Teatro de Halmstad.

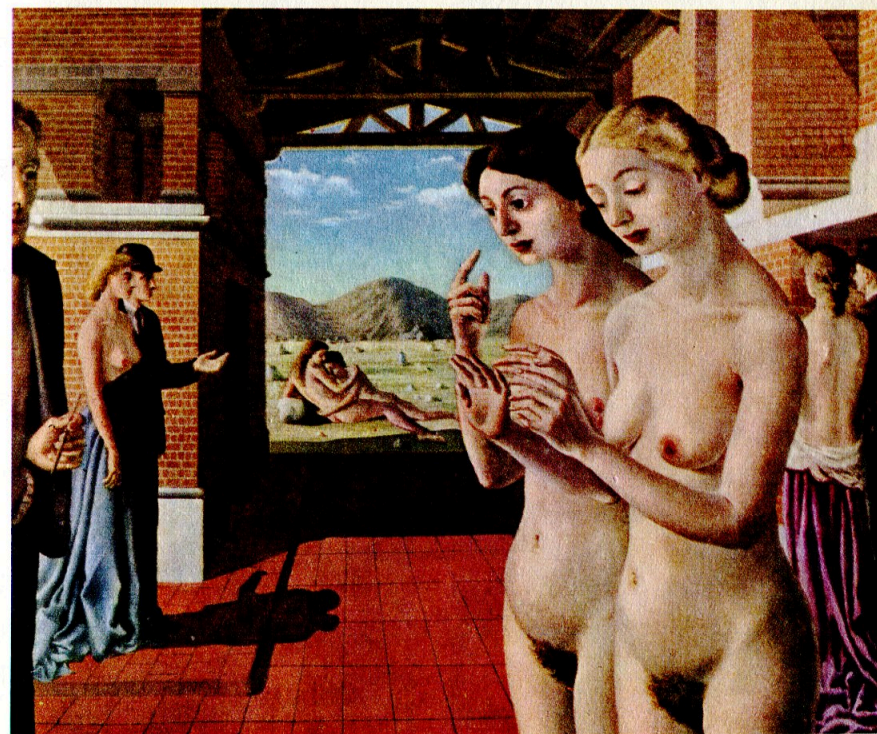
Na Dinamarca, do grupo que desde 1935 teve como órgão a revista *Konkretion* e que participou no mesmo ano na exposição cubista-surrealista de Copenhaga faziam parte os pintores Harry Carlson, Elsa Thorensen, Rita Kernn-Larsen e o escultor Heerup, destacando-se Wilhelm Bjerke-

PAUL DELVAUX. A IDADE DO FERRO. 1951.

-Petersen, organizador de diversas exposições surrealistas e autor de vários escritos sobre o movimento, e sobretudo Wilhelm Freddie, o maior artista surrealista dinamarquês.

Em 1930, com vinte e um anos, Freddie expôs no Salão de Outono de Copenhaga o seu quadro *Liberdade, Igualdade, Fraternidade*, iniciando assim em pleno escândalo a introdução do Surrealismo na Dinamarca. Freddie foi um émulo de Dali, explorando também fantasmas agressivos, mas não teve, como ele, a suprema habilidade de criar-se uma personalidade de excêntrico, para fazer admitir as suas audácias; por isso, esbarrou sempre com proibições. Os empregados da alfândega inglesa recusaram-se a deixar passar os quadros que enviou para a Exposição Surrealista de 1936, em Londres. Em 1937, a sua Exposição *Sex-Surreal*, em Copenhaga, que aparesentava «interiores sado-masoquistas» e «objectos sensuais», provocou cenas de furor; no dia da estreia, um energúmeno deitou-se a ele, tentando estrangulá-lo. A polícia fechou a galeria e confiscou as obras, sendo algumas delas depositadas no Museu Criminológico, de onde o pintor só muito mais tarde pôde recuperá-las. Freddie só começou a impor a sua per-

sonalidade em 1940; a nova exposição que fez em Copenhaga atraiu uma multidão imensa, e o seu *O Triunfo do Amor, ballet* representado em Elseneur, consagrou-o. No entanto, a ocupação do país pelas tropas nazis valeu-lhe novos aborrecimentos; procurado pelos sectários de Hitler, que ele atacara no grande quadro *Meditação sobre o Amor Antinazi*, teve de se esconder e fugir clandestinamente para a Suécia, até ao fim das hostilidades. Só depois da guerra é que a actividade de Freddie pôde exercer-se sem constrangimento e ser julgada pelo seu verdadeiro valor.

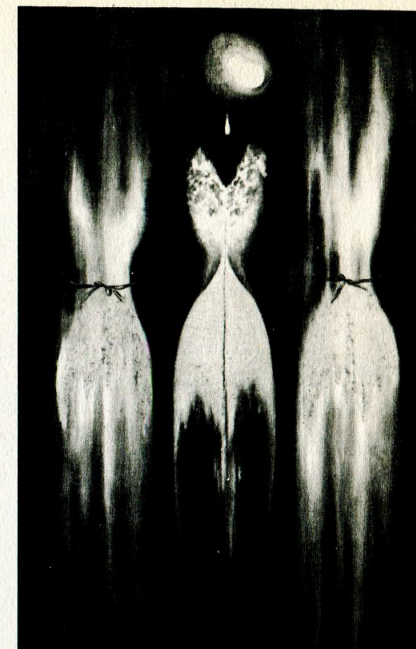
Em 1933, o surrealismo checo, proveniente do grupo *Devetsil*, que reunia todas as tendências de vanguarda, formou-se sob o impulso do teórico Karel Teige e dos poetas Viteslav Nerval e Constantin Biebl. Em 1935, Breton e Éluard foram a Praga, onde abrira uma Exposição Internacional do Surrealismo, sendo ali acolhidos com entusiasmo. Este

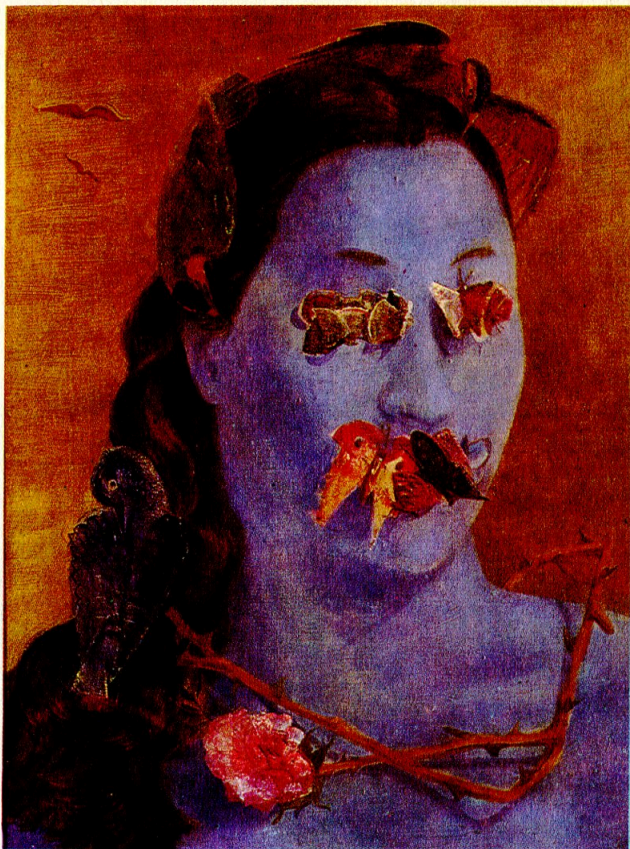
PAUL DELVAUX. AS MÃOS (O SONHO). 1941.

grupo incluía o escultor Makovsky, cujos relevos eram compostos com todo o género de materiais — pedra, tela, ou cartão —, assim como os pintores Jindrich Styrsky e sua mulher, Toyen. Nascido em Cermna em 1899, Styrsky começou por ilustrar a tendência «poetista» da pintura checa. Em 1934 começou uma surpreendente série de colagens a cores, *O Gabinete de Mudanças*. Expôs depois uma série de quadros, *Raízes*, e durante a guerra voltou a fazer colagens, sobre temas violentamente anticlericais. Morreu em 1942 e em 1946 houve uma retrospectiva da sua obra em Praga.

Quanto a Toyen, depois das pesquisas da arte abstracta, evoluiu ràpidamente para uma figuração que lembra as pinturas populares, nas *Dançarinas* (1925), imensas nos seus véus transparentes, diante de espectadores minúsculos que lhes voltam as costas, segurando ramos de flores. Toyen

WILHELM FREDDIE. MONUMENTO À GUERRA. 1936.

JINDRICH STYRSKY. O MENINO JESUS. 1941.

TOYEN. AS FESTAS DA SEDA. 1962.

TOYEN. NO CALOR DA NOITE. 1968.

contribuiu activamente para a fundação do surrealismo checo, de que se tornou a maior pintora. Teve um período em que interpretou um universo rachado, fendido: por exemplo, em *Espectro Vermelho* (1934), uma silhueta humana, e, em *Voz da Floresta* (1934), um pássaro nocturno estão como que fendidos, prestes a esboroar-se. A sua primeira grande exposição em Praga, em 1938, foi acompanhada por uma monografia da sua obra e da de Styrsky. As suas qualidades de desenhadora fora de série, que podemos observar na série de desenhos *Os Espectros do Deserto* (1937), *O Tiro* (1940) e *Esconde-te Guerra* (1944), asseguram a estrutura dos seus quadros. A sua pintura, subtilmente onírica, cria um clima insólito utilizando meios sóbrios: um vestido que aparece à janela de uma casa, mostrando numa parede a marca de um corpo de mulher, o céu que forma um ângulo onde está suspenso um ninho de pássaro, dois perfis confundidos, cujas bocas unidas são pombas, eis outros tantos achados que põem em jogo o surreal. A sua atitude apagada poderia colocar Toyen depois dos grandes nomes do Surrealismo, mas não nos deixemos enganar:

ROLAND PENROSE. RETRATO DE VALENTINA. 1937.

trata-se de uma artista de primeira ordem, que trouxe à pintura aquilo que Kafka trouxe à literatura.

Em Itália não houve por assim dizer um grupo surrealista; a revista *Surrealismo*, editada pelo escritor Curzio Malaparte, não era o órgão de uma comunidade, mas uma simples selecção das diferentes obras escritas do movimento. Todavia, vários pintores da Península Itálica foram inspirados por esta tendência. Alberto Martini, pintor nascido em 1876, ilustrou depois de 1911 as obras de Mallarmé, Poe e Rimbaud; os seus quadros insólitos, os álbuns de litografia *(Mistérios* e *Fantasias Estranhas e Cruéis)* e os projectos de cenários e figurinos para um «teatro sobre a água» indicavam-no até como uma espécie de precursor. Foi o primeiro a saudar em Itália o nascimento do Surrealismo, com um longo artigo

publicado em *Il Perseo.* Em 1924 foi a Paris, onde se relacionou com os artistas do grupo; o inquérito sobre o amor da *Révolution Surréaliste* influenciou o conteúdo da sua pintura. Pintou telas exprimindo o olhar, como *O Espírito Trabalha* e *Os Olhos do Amor*, numerosos retratos, entre eles o de André Breton, e uma série de «mulheres-borboletas». De 1935 até à sua morte, em 1954, retrocedeu, refugiando-se nas evocações da era atómica ou da vida de Cristo. Se outros pintores italianos, como Bruno Capacci e Fabricio Clerici, podem ser ligados ao Surrealismo, o único com relevo de mestre é Alberto Savinio. Embora fosse irmão de Chirico, Savinio teve o seu génio próprio, e não se deixou influenciar muito pelo do irmão. Começou por ser músico e poeta, com fama de partir os pianos devido ao arrebatamento da sua interpretação. A 24 de Maio de 1914 deu um concerto em Paris, organizado pelas *Soirées de Paris*, com o apoio de Apollinaire, que anunciava ao público: «Vê-lo-emos tocando piano. Está em mangas de camisa, de monóculo no olho, agita-se, grita, enquanto o instrumento faz o que pode para corresponder ao diapasão entusiasta do músico.» Alberto Savinio compôs música para óperas e bailados, entre eles *A Morte de Niobé*, representada em Roma em 1925, os poemas dos *Chants de la Mi-Mort* e contos surpreendentes como a *Introdução a Uma Vida de Mercúrio.* De 1926 a 1934 voltou a Paris, onde se pôs a pintar, fazendo a sua primeira exposição na Galeria Bernheim, em Novembro de 1927. Os seus quadros foram sempre perfeitas imagens irracionais, e podemos concordar com Henri Parisot, que via nele «o Füssli do século XX».

TOYEN. A MIRAGEM. 1967.

Em Inglaterra, a Exposição Internacional do Surrealismo, que abriu em Londres nas Galerias New Burlington, em Junho de 1936, marca a data do aparecimento dos surrealistas ingleses. Tinha sido organizada por iniciativa do coleccionador e mecenas Roland Penrose, ele próprio autor de colagens e objectos. Estavam representados mais de sessenta artistas; a secção inglesa tinha como vedeta Paul Nash, que poderia ter sido o melhor pintor surrealista inglês se a sua versatilidade não o tivesse levado a cultivar todos os géneros. Humphrey Jennings, pintor e cineasta, criador de quadros curiosamente sofisticados, era também um participante de marca. Henry Moore expunha as suas esculturas, situando-as nos confins do sonho e da realidade. Entre tantos outros notavam-se, sobretudo, Eillen Agar, com os seus objectos poéticos, e o caricaturista Edward Burra, com as suas pinturas inspiradas em Max Ernst. Na noite da estreia, passeava entre os convidados uma «mulher com cabeça de flores», que tinha a cara completamente coberta por um ramo de hortênsias azuis. Salvador Dali veio fazer uma conferência envolto num escafandro e trazendo pela trela dois galgos brancos. O êxito e a influência desta exposição foram enormes. Em 1938, E. L. T. Mesens instalou-se em Londres, tomou a direcção da Galeria London e editou o *London Bulletin*, até Junho de 1940, apoiando assim, com a sua competência, o surrealismo inglês.

Na Roménia formou-se um grupo surrealista em 1933, mas só muito mais tarde se desenvolveu de uma forma original, adoptando uma atitude sistemàticamente delirante sobre a vida e sobre a arte. O seu principal animador, o poeta Gherasim Luca, inventou uma nova forma de colagem, a «cubomania», feita de quadrados recortados de revistas e reunidos depois, de forma arbitrária. Conseguiu assim efeitos imprevistos e reuniu uma selecção destes *puzzles* estranhos no álbum *As Orgias dos Quanta* (1946); fez também exposições de «cubomanias» em Bucareste e em Paris, para onde foi viver.

No Japão, o Surrealismo desenvolveu-se quase imediatamente, graças ao infatigável apostolado do poeta Shuzo Takiguchi, que desde 1927 começou a divulgar as suas ideias em artigos e publicações. Primeiro, propagou a arte poética; depois, a partir de 1930, favoreceu o desenvolvimento do movimento plástico, traduzindo, por exemplo, as obras de Breton e Aragon sobre a pintura. Alguns artistas agruparam-se à volta

ALBERTO SAVINIO. A PARTIDA DE ULISSES. 1930.

da revista *Mizué*, onde Takiguchi fez publicar um ensaio sobre a «Arte e o Surrealismo». De 1934 a 1936, o movimento adquiriu larga audiência entre o público japonês, influenciando pintores e escultores com a criação da associação *Shin-Zokei (Nova Plástica)*. Em Junho de 1937, a Exposição Internacional do Surrealismo, em Tóquio, teve grande repercussão e foi apresentada noutras três cidades do Japão. Nessa ocasião, Takiguchi e Yamanaka compuseram um *Álbum Surrealista* com numerosas reproduções. Takiguchi publicou um livro sobre *As Metamorfoses da Arte Moderna* (1938) e monografias sobre Dali (1939) e Miró (1940); depois de um eclipse provocado pela guerra, recomeçou a sua actividade e criou em 1958 um Centro de Estudos do Surrealismo, em Tóquio. Dos pintores

surrealistas japoneses, os mais notáveis são Fukuzawa, Otsuka, Shimozato, Ayako, Suzuki, Shigeru Imaï e Taro Okamoto. Este último, que esteve em contacto com o grupo parisiense, é particularmente representativo. Okamoto, filho do desenhador satírico Ippei e da romancista Kanoko Okamoto, nasceu em Tóquio, em 1911; em 1929 instalou-se em Paris e expôs no Salon des Surindépendants, a partir de 1932. A sua obra desenvolveu-se em dois planos: o não figurativo — começou por pertencer ao movimento *Abstraction-Création* — e o figurativo fantástico. Fez numerosos quadros, cheios de uma ironia trágica, onde se vêem fitas que enlaçam os corpos e os apertam em enormes nós, como que para mostrar seres prisioneiros da seda e da frivolidade (*A Mão Dolorosa*, 1935; *A Mulher Envolta em Fitas*, 1936). Ao regressar ao Japão, em 1940, Okamoto continuou a afirmar o seu estilo — meio abstracto, meio visionário —, permanecendo um daqueles que melhor assimilaram a mensagem da vanguarda ocidental, na pintura nipónica.

Noutros países, como o Egipto e a Turquia e, só depois da guerra, em Espanha e Portugal, o Surrealismo foi também reivindicado por grupos que possuíam a sua própria revista, mas as pesquisas verbais foram mais aprofundadas que as pesquisas plásticas; um tamanho desenvolvimento da actividade surrealista no Mundo deveria provar com eloquência que, longe de ser obra de um cenáculo, ela correspondia a uma esperança profunda, que em todo o Mundo falava à sensibilidade dos homens.

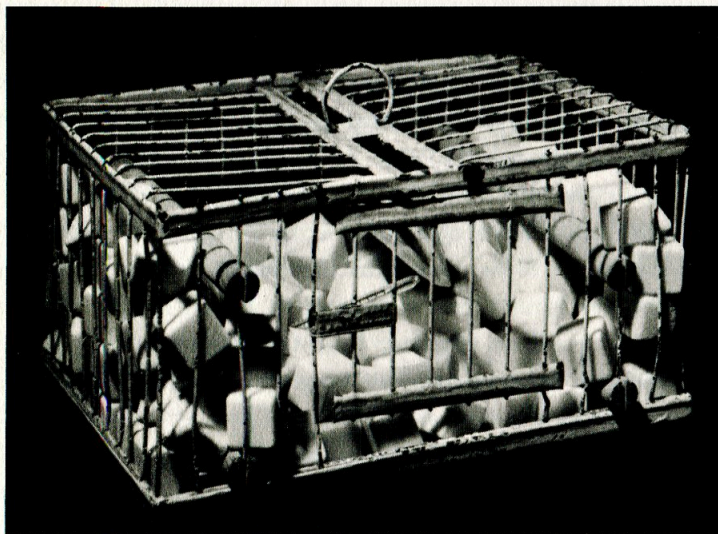
7

O OBJECTO. SUA PSICOLOGIA E CLASSIFICAÇÃO: DO OBJECTO ENCONTRADO AO SER-OBJECTO

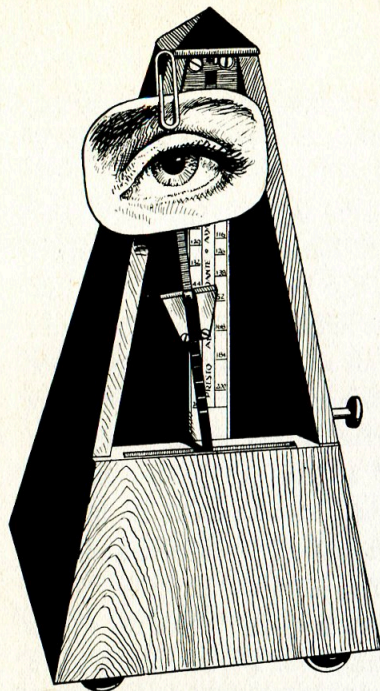
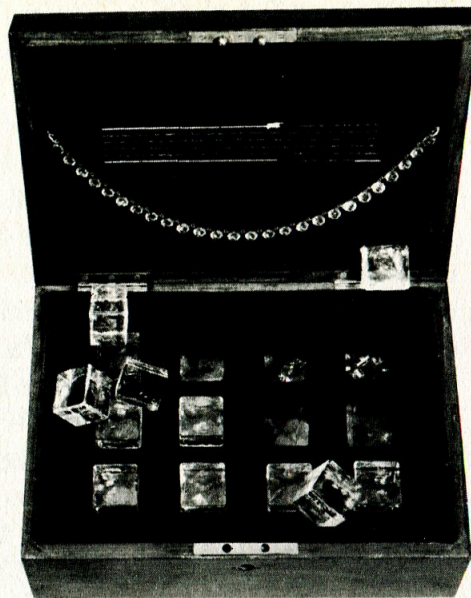
Mais ainda que a colagem, o objecto é uma criação típica do Surrealismo, que o impôs à arte moderna e o pôs em competição com a escultura, obrigando-a a redefinir-se a partir dele. Havia desde há muito amadores de objectos, mas a sua escolha exercia-se apenas em função da curiosidade e da antiguidade. Em 1798, o escritor G. C. Lichtenberg foi o primeiro a publicar no almanaque de bolso de Göttingen o inventário de uma colecção de instrumentos absurdos, que continha «uma colher dupla para gémeos», «uma cama móvel para poder andar no quarto durante a noite», e o mais famoso de todos, «uma faca sem lâmina nem cabo». Pretendia, assim, troçar dos ignaros coleccionadores da época, sempre dispostos a comprar fosse o que fosse. Seguindo-lhe o exemplo, os surrealistas tiveram inicialmente uma intenção satírica; queriam contestar a utilidade dos objectos domésticos e o valor dos objectos de arte, opondo-lhes produtos da sua fantasia. Só mais tarde renovaram a psicologia do objecto, aprofundando o seu significado e a sua acção na vida humana, tornando-o indispensável à evolução do pensamento. Para compreender este culto

do objecto, que se processa sem qualquer intenção estética, é preciso conhecer-lhe as múltiplas variedades, dependentes de categorias bem determinadas. Em 1936 abriu em Paris, na Galeria Charles Ratton, da Rua Marignan, a primeira exposição colectiva de objectos; nessa altura, procurou-se fazer uma apresentação, uma tentativa de classificação que se revela agora incompleta e exige rectificações, tendo em consideração o conjunto das invenções surrealistas. Vou portanto analisar ponto por ponto as diferentes espécies de objectos que foram explorados ou renovados desde o princípio do movimento.

Objecto encontrado. A sua virtude foi muitas vezes invocada no Surrealismo, e as frequentes idas ao «Marché aux Puces», que Breton pôs na moda no tempo de *Nadja* (1928), tinham como único fim a sua descoberta. O objecto encontrado é aquele que, entre muitos outros, exerce a «atracção do *nunca visto*»; trata-se geralmente de um objecto artesanal fora de moda, cuja necessidade prática não é evidente e cuja origem é impenetrável. O impulso de o comprar ou de parar diante dele é de carácter passional. Nos seus comentários sobre o objecto encontrado, os surrealistas demonstraram que ele era capaz de fornecer uma solução de surpresa

MARCEL DUCHAMP. WHY NOT SNEEZE ROSE SÉLAVY? 1921.

a um problema até aí insolúvel; assim, uma velha máscara de esgrima, encontrada por Giacometti, levou-o a acabar uma escultura que até aí deixara inacabada.

Objecto natural. Este pode ser uma raiz ou uma concha, mas os surrealistas preferiram sempre as pedras. Breton costumava organizar passeios em grupo para procurar pedras, por vezes nas margens do Sena; via no reino mineral «o domínio dos índices e dos sinais». Quando se interpreta uma pedra que se descobre, por exemplo uma ágata, satisfaz-se e cultiva-se o sentido poético, que no homem precisa de ser educado. Breton explicou as modalidades deste culto em *Langue des Pierres:* «As pedras — as pedras duras por excelência — continuam a falar àqueles que querem ouvi-las. Dirigem, a cada um, uma linguagem à sua medida: através do que ele sabe, elas ensinam-lhe aquilo que ele deseja saber.» A descoberta de um leito de pedras no Lot, sob uma chuva fina, dava-lhe «a perfeita ilusão de explorar o solo do paraíso terrestre». O carácter divinatório das pedras e o estado secundário que suscitam no amador só se revelam quando a pesquisa é o objectivo final da uma excursão. Breton afirmava que uma pedra insólita encontrada por acaso tem mais valor do que a que foi

MERET OPPENHEIM. A CHÁVENA DE PELE. 1936.

MAN RAY. OBJECTO DE DESTRUIÇÃO. 1932.

JOSEPH CORNELL. O ESTOJO DE JÓIAS DA TAGLIONI. 1940.

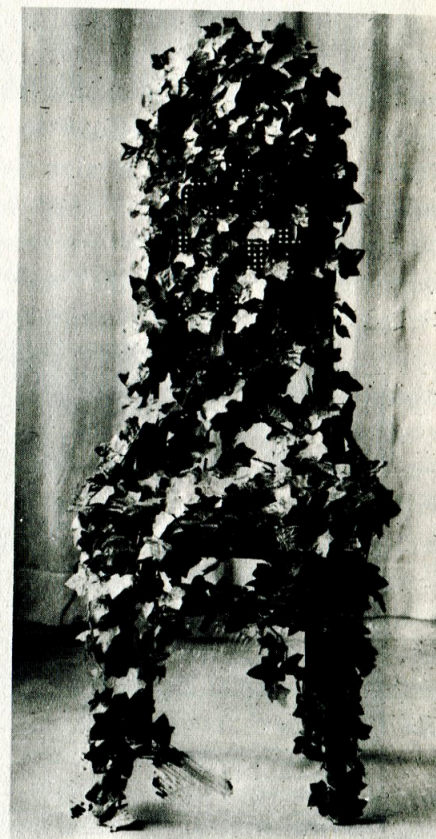
procurada e desejada com todas as forças, durante uma busca na Natureza.

Objecto encontrado interpretado. A maior parte das vezes é um objecto decorativo ou um utensílio, transformado em objecto estranho por mãos habilidosas. Domínguez era particularmente dotado para este género de obras: *Chegada da Belle Époque* (1936) era uma estátua de mulher cortada ao meio, em que as ancas estavam separadas do torso por uma moldura; *Nunca* (1938), um velho gramofone pintado de branco, com um pavilhão de onde saíam duas pernas de mulher. Dali, no seu *Elefante Surrealista*, transformou um pequeno elefante de coral, acrescentando-lhe patas de pássaro, antenas de lagosta e uma concha de náutilo com um cornaca de cera em cima.

Objecto natural interpretado. Esta camuflagem poética dissimula inteiramente as características da raiz ou da pedra que lhe serve de suporte, ou que pelo contrário lhe segue fielmente as sugestões. O *Jardim de Giacometti depois da Passagem de Max Ernst* é um dos melhores exemplos deste tipo de objecto: em 1934, em Maloja, Max Ernst encontrou blocos

de granito numa torrente perto da casa de Giacometti e transformou-os em objectos coloridos ou ligeiramente escavados, que se encontram na origem das suas primeiras esculturas importantes.

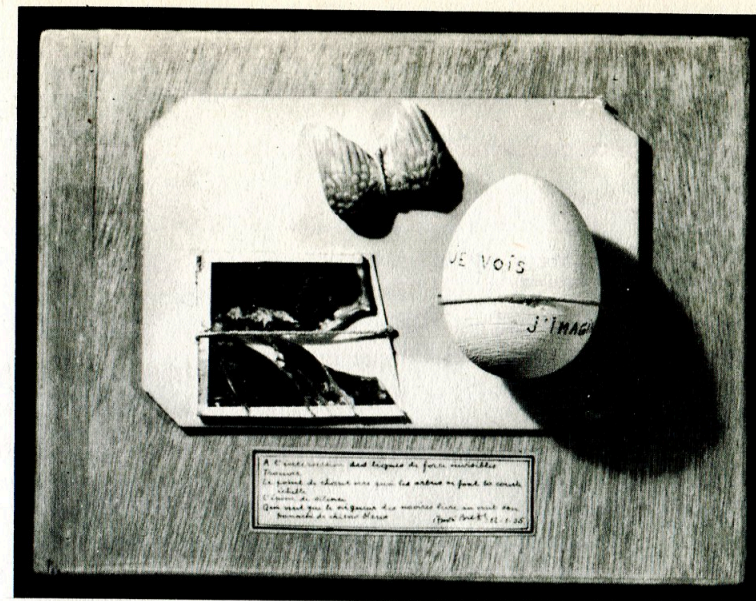
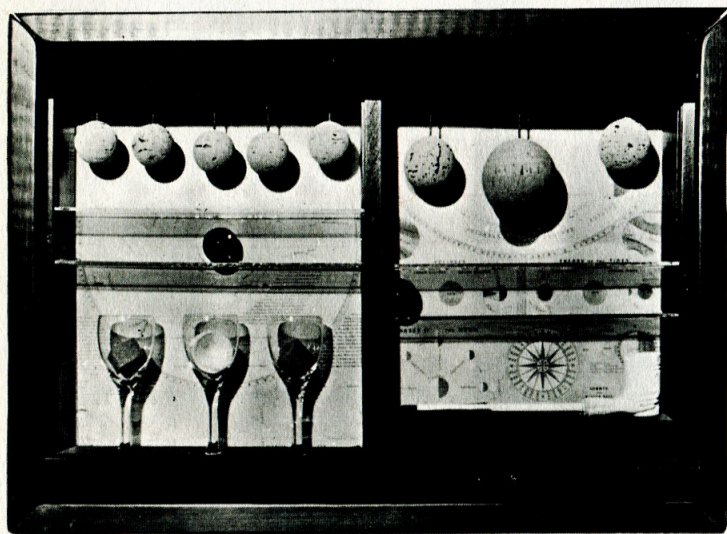
Readymade. O termo aplica-se ùnicamente ao objecto industrial, o objecto em série, cuja função e multiplicação anónima se contraria da maneira mais engenhosa que é possível. Em 1916, Marcel Duchamp agarrou num pente de aço cinzento e escreveu-lhe em cima: «três ou quatro gotas de orgulho não têm nada a ver com selvajaria.» Depois disto, qualquer pessoa teria hesitado em usá-lo para se pentear; tornou-se de certo modo intocável, porque o artista fez dele o receptáculo do seu pensamento. O *readymade* é, assim, a arte de tornar espiritual tudo o que há de mais material.

WOLFGANG PAALEN. A COBERTURA DE FOLHAGEM. 1936.

MAN RAY. PRESENTE. RÉPLICA DO OBJECTO DE 1921.

Duchamp, requintando esta noção, imaginou o «*readymade* mitológico» com *Why not Sneeze* (1921) — uma gaiola com bocados de falso açúcar em mármore, um termómetro e um osso de choco. Além de Marcel Duchamp, que o inventou, houve outros autores de *readymade;* o *Presente* (1921), de Man Ray, um ferro eléctrico cuja base tem pregos, é um dos mais notáveis.

Assemblage. É um conjunto de objectos naturais ou encontrados, dispostos de maneira a formar uma escultura ou um relevo. André Masson fez belas *assemblages* em 1939 — *O Fundo do Mar, Cariátide* e *A Grande Dama* — com detritos marítimos que apanhou nas praias da Bretanha. Max Ernst fez a sua melhor *assemblage, Êtes-vous Niniche?* (1956), utilizando duas cangas de bois e uma placa de tipografia.

Objecto incorporado. Está de tal modo associado a um quadro ou a uma escultura que não se poderia arrancá-lo sem a obra perder a sua razão de ser. Miró fez quadros-objectos célebres, como *A Dançarina Espanhola* (1928), onde um alfinete de chapéu e uma pluma estão colados à tela virgem. Este género de utilização do objecto está mais relacionado com a colagem.

JOSEPH CORNELL. ESTOJO COM BOLAS DE SABÃO. 1948.

ANDRÉ BRETON. POEMA-OBJECTO. 1935.

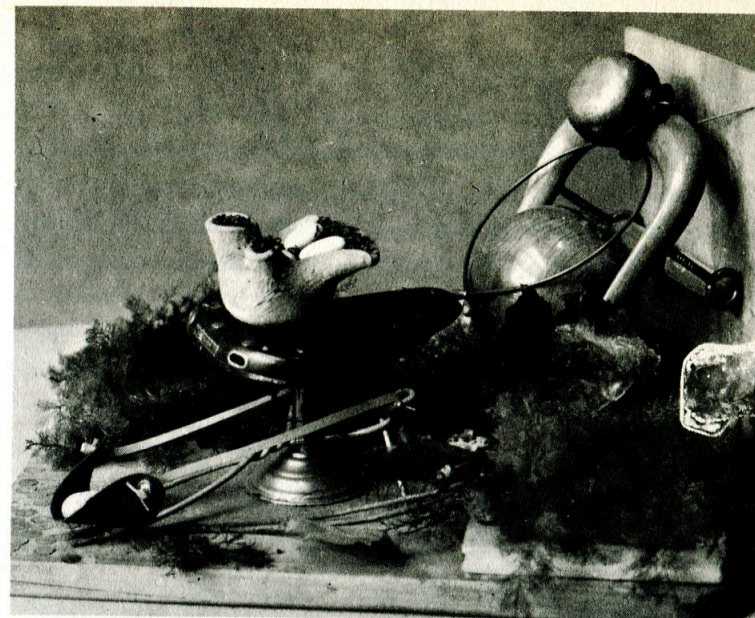
Objecto fantasma. Descrito por André Breton em *Vases communicants* (1932), a partir do «envelope-silêncio» que tinha desenhado, com um lado debruado de pestanas e uma asa para o agarrar. Trata-se de um objecto que poderíamos fabricar, mas que nos contentamos em sugerir por meio de uma representação verbal ou gráfica. O objecto fantasma mais curioso foi *A Girafa*, de Luis Buñuel: este imaginou a construção, em madeira, de uma efígie do animal, feita de tal modo que as manchas do corpo se pudessem abrir, com o auxílio de dobradiças; ver-se-ia então em cada abertura um espectáculo diferente, comparável às sequências oníricas dos seus filmes. O objecto fantasma também pode ser um objecto que não existe, mas cuja ausência por meio de um subterfúgio qualquer se faz sentir e lamentar. Exemplo: *O Objecto Invisível* (1934-1935), de Giacometti, personagem feminina que modela o vazio com as mãos e sopesa uma coisa inexistente, à qual o escultor parece ter dado um volume, embora não seja possível vê-la. Outro exemplo: *O Objecto Destruído*, de Man Ray, que ele queimou, fotografando todas as fases da sua destruição.

Objecto sonhado. Corresponde, segundo a expressão de Breton, à «necessidade inerente ao sonho de *enaltecer* e de *dramatizar*». É um objecto

humilde e familiar, ao qual, por capricho, se dá um aspecto sumptuoso. O mais surpreendente destes objectos é a *Chávena de Pele* (1936), de Meret Oppenheim, com o pires e a colher a condizer; *O Carrinho de Mão* (1937) acolchoado de cetim vermelho, de Domínguez, e a *Terrina* alada de Seligmann são também objectos sonhados. Por extensão, pode aplicar-se este termo a qualquer objecto que implique um arranjo fantástico.

Caixa-objecto. Este objecto é formado pela configuração de vários elementos reunidos numa caixa. Joseph Cornell foi o maior criador de caixas; embora tenha sempre querido manter-se independente do Surrealismo, está ligado a ele pela sua experiência criadora e pelas amizades. Cornell começou em 1930 a fazer colagens inspiradas na *Mulher 100 Cabeças* de Max Ernst; à primeira caixa, apresentada em 1936 na Exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism,* seguiram-se muitas outras, que expôs em 1939, em Nova Iorque. Nas caixas envidraçadas de Cornell, cujos fundos são forrados com jornais ou cartas astronómicas, vêem-se frascos, copos, cubos de cristal, bolhas e penas, dispostos numa ordem surpreendente. Algumas dessas caixas evocam ruas e hotéis imaginários, outras são gaiolas ou cofres preciosos, contendo areia colorida e vários detritos.

Máquina óptica. Em 1920, Marcel Duchamp fez a sua primeira máquina óptica em Nova Iorque (New Haven, Universidade de Yale), com um motor que fazia rodar cinco placas de vidro, sobre as quais estavam pintadas linhas brancas e pretas que provocavam uma ilusão de óptica. A segunda máquina óptica, *Rotativa Semiesfera,* encomendada e financiada pelo costureiro Jacques Doucet, foi fabricada em 1920; era um globo de vidro rodeado por um disco de cobre com uma inscrição. *Os roto-relevos* que apresentou no Concurso Lépine de 1935 eram uma série de seis discos de cartão, reproduzindo dos dois lados doze desenhos à base da espiral. Ao serem rodados num prato de gramofone, estes discos davam a impressão de formas em expansão, como flores que se animassem e dançassem.

Objecto-poema. Inventado por André Breton, o único, aliás, a fornecer exemplos convincentes, este género de relevo associa os objectos às palavras de uma declaração poética, de forma a constituir um todo homogéneo. Assim, em *Comunicação Relativa ao Acaso Objectivo* (1929), vemos um texto

ANDRÉ BRETON. OBJECTO COM FUNCIONAMENTO SIMBÓLICO. 1931.

escrito no cimo de um painel, com algumas chamadas numeradas; cada uma destas chamadas é representada em baixo por um objecto.

Objecto móvel. Ao criar *A Hora dos Traços* (1930), Giacometti lançou a noção de «objecto móvel e mudo». Uma bola de madeira com um entalhe era suspensa por uma corda de violino por cima de um crescente. O espectador sentia-se tentado a fazer escorregar o entalhe da bola sobre o crescente, mas o comprimento da corda não lho permitia totalmente. Trata-se portanto de um objecto que irrita e desconcerta, contendo um elemento cuja necessidade não se percebe claramente. Giacometti desenhou sete «objectos móveis e mudos» para *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n.º 3), acrescentando-lhes um comentário que os ligava a recordações de infância. O escultor depressa se desinteressou deste género de objectos, mas a categoria subsistiu, depois dele, nos *Mobiles* de Calder, que são realmente objectos cujo movimento virtual arrelia e intriga o espectador.

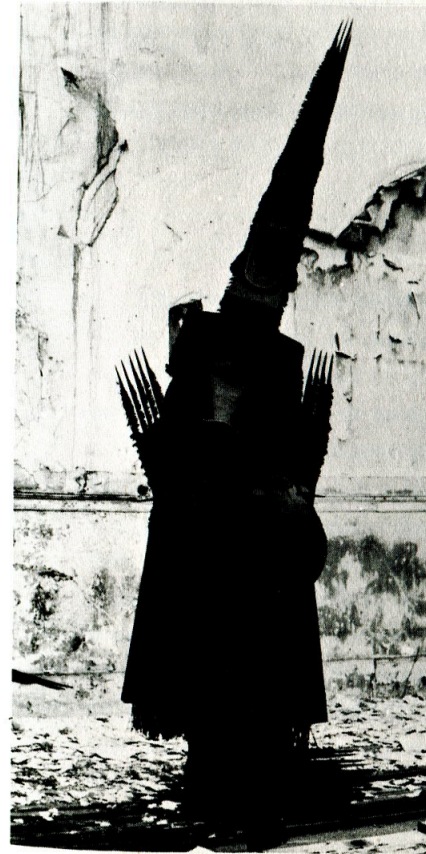
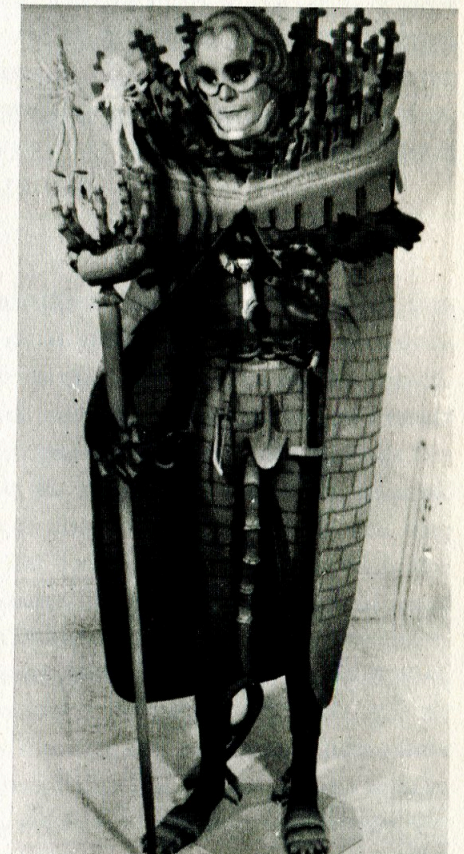
Objecto de funcionamento simbólico. Salvador Dali, que o inventou inspirando-se em Giacometti, definiu-o como sendo um objecto produzido por uma «perversão objectiva», que exprime um desejo recalcado ou permite a satisfação compensadora do líbido. Ele próprio construiu um, composto

por um sapato de mulher com um copo de leite dentro; o «funcionamento simbólico» consistia em mergulhar no leite um torrão de açúcar, sobre o qual tinha sido prèviamente pintada a imagem de um sapato. Vários acessórios completavam este objecto, entre eles uma caixa de torrões de açúcar de recarga. Dali confeccionou também um *Casaco Afrodisíaco* (1936), em que estavam pendurados cinquenta copos de hortelã-pimenta, a *Cadeira Atmosférica*, cujo assento tinha sido substituído por barras de chocolate, e que tinha um pé assente numa maçaneta de porta, para lhe dar instabilidade e o *Relógio Hipnagógico*, formado por doze tinteiros incrustados num pão, contendo cada um uma pena de cor diferente. Propôs igualmente subdivisões dos objectos de funcionamento simbólico: objectos transubstanciados (relógios de palha), objectos para projectar (feitos para serem violentamente atirados contra uma «parede pedestal»), objectos embrulhados (que não se podem ver), etc. «Os museus encher-se-ão de objectos cuja inutilidade, tamanho e estorvo, farão com que tenha de se construir nos desertos torres especiais para os meter», dizia ele irònicamente. Valentine Hugo fez um objecto de funcionamento simbólico representando duas mãos — uma branca com um dardo e outra vermelha — pousadas ambas no pano verde de uma roleta, e envoltas numa rede de fios brancos.

Objecto objectivamente oferecido. É assim que Gherasim Luca, no seu livro *Le Vampire passif* (1945) — documento que ilustra a psicologia do objecto nos surrealistas —, designa um tipo de objecto que se constrói, pensando na pessoa a quem se destina. O objecto serve assim para as trocas sentimentais e intelectuais, tornando-se uma descrição qualificativa, interpretável como uma charada.

Ser-objecto. Outra inovação de Dali, descrita num dos seus artigos do *Minotaure*, em que diz: «Os seres-objectos são os corpos estranhos do espaço e onde se lhes dá como modelo a estátua do marechal Ney envolta em nevoeiro. Mostra-nos aqui a maneira de fazer assumir a uma personagem as diferentes características de um objecto de funcionamento simbólico. Embora Dali se tenha coberto de máscaras para produzir no espectador «a misteriosa vertigem dos corpos estranhos», o ser-objecto seria apenas uma ideia do espírito se alguns continuadores seus não tivessem confirmado esta noção. Jean Benoît criou seres-objectos ao desenhar e realizar extraordinários trajos de cerimónia. Para a «Execução do Testamento do Marquês

de Sade», que se fez no dia 2 de Dezembro de 1959 em Paris, no seio do grupo surrealista, Benoît envergou o equipamento que tinha fabricado em 1950, composto de um fato de banho, um medalhão, uma máscara, asas, «sapatos antieurítmicos» e muletas, que lhe permitiam encarnar um «totem de homem-liberdade». Benoît explicou nessa altura: «Todas as peças do fato se conjugam, adaptam ou sobrepõem. Podem também *desdobrar-se* na parede e formar uma vasta panóplia.» Por extensão, designa-se igualmente pelo nome de ser-objecto qualquer objecto de aspecto humano, como a *Boneca* de Bellmer.

JEAN BENOIT. TRAJO PARA A EXECUÇÃO DO TESTAMENTO DO MARQUÊS DE SADE. 1959.

JEAN BENOIT. O NECRÓFILO (DEDICADO AO SARGENTO BERTRAND). 1964-1965.

Não incluo nesta lista-tipo nem os objectos matemáticos queridos a Max Ernst e Man Ray, que os distinguiram no Instituto Henri Poincaré, porque não passam de uma variedade do objecto encontrado; nem os objectos primitivos, que respondem a outro género de interesse. Excluo do mesmo modo os objectos-jóias (de que Calder e Meret Oppenheim conceberam diversos espécimes), porque, como é evidente, não se encontram entre os objectos sonhados. Além dos surrealistas, muitos outros artistas contribuíram com novos elementos para esta tradição do objecto, que estabeleceram: o *combine painting* de Rauschenberg e as *accumulations* de Arman provam que os êxitos mais originais continuam ainda tributários das noções supracitadas. Neste domínio, não se teria disposto de um campo tão vasto de possibilidades sem a acção do Surrealismo; ter-se-ia ficado no objecto dadaísta, que era de uma única espécie e se pretendia horrível, a fim de provocar uma ideia de destruição, enquanto o objecto surrealista procurava ser luxuoso, utilizando os meios mais simples, e estimular os cambiantes do pensamento analógico.

8

AS FESTAS DO IMAGINÁRIO. A GALERIA GRADIVA. A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO SURREALISMO DE 1938. NO CORTEJO DOS RECÉM-CHEGADOS: LEONORA CARRINGTON, RICHARD OELZE, VALENTINE HUGO, KURT SELIGMANN. AS IDEIAS DE «MINOTAURE». A F. I. A. R. I. O CASTELO «AIR-BEL»

A originalidade dos artistas surrealistas manifestou-se não só nas suas obras, mas também na maneira de as apresentar. Consideraram sempre as exposições individuais ou colectivas algo mais que uma simples exibição de quadros nas paredes de uma galeria; cada obra era completada, pelo menos no catálogo, com um achado poético que a distinguia das outras. Nada lhes parecia mais insípido que o desfilar dos visitantes de um museu, passando lentamente e sem surpresa diante de uma colecção de obras de arte. Para eles, fazer uma exposição era convidar o público para uma festa imaginária, provocando uma confusão entusiástica, dividindo os participantes entre o riso e a cólera, o entusiasmo e a indignação. Tratava-se de criar uma atmosfera excitante, um ambiente que estimulava a receptividade do espectador, despertando a sua hilaridade, aversões e desejos, de tal modo que ele não pudesse abordar a pintura e a escultura sem se encontrar num estado de perturbação emocional. Era preciso afastar o sentido crítico e arrastar o espírito para a vertigem do jogo, graças a uma espécie de cerimónia que testemunhasse a fraternidade dos artistas e dos poetas, cordialmente unidos

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO SURREALISMO. O PÂNTANO. 1938.

para formar um conjunto significativo. Já em 1937, ao abrir a galeria na Rua de Seine, Breton quisera fazer dela «um sítio onde se pudesse *superar a visão retrospectiva* que nos habituámos a ter da criação verdadeira em matéria artística», ou seja, «um lugar sem idade, em qualquer lugar fora do *mundo da razão*», onde haveria também livros, «mas arrumados em prateleiras *(rayons)* que seriam realmente raios *(rayons)* de sol». Todos os pintores do grupo ajudaram a arranjar este local; Duchamp desenhou uma porta em forma de dupla silhueta humana, Tanguy, Paalen e vários outros decoraram as molduras com emblemas.

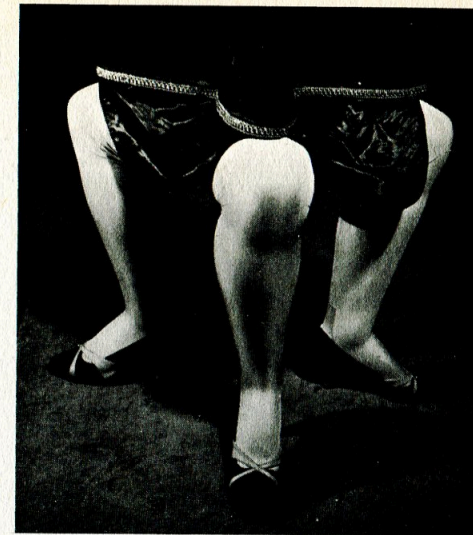
A Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Janeiro de 1938, na Galeria das Belas-Artes, de Paris, permitiu ao movimento realizar uma acção colectiva que ultrapassava todas as que fizera até aí. O público

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO SURREALISMO. NUNCA. 1938.

detinha-se no pátio, diante do *Táxi Chuvoso* de Dali, dentro do qual chovia torrencialmente sobre dois manequins, uma divertida loira coberta de caracóis, e um motorista com cabeça de tubarão. Entrava-se depois na Rua Surrealista, longo corredor cujas secções eram indicadas por placas, com nomes de ruas históricas: Rua da Vieille-Lanterne, onde se suicidou Nerval, Rua Vivienne, onde viveu Lautréamont, e também nomes de pura invenção: Rua de Todos-os-Diabos, Rua Fraca, Rua da Transfusão-do--Sangue, Rua Cereja, etc. De cada lado do corredor, os visitantes eram acolhidos por mulheres de cera, feitas e vestidas cada uma por um pintor. A de Max Ernst, com véus pretos, espezinhava um homem; a de Paalen, coberta de musgo e de cogumelos, tinha um morcego na cabeça; a de Man Ray chorava lágrimas de cristal e estava coroada por cachimbos de onde

saíam bolhas de vidro; a de Duchamp tinha um casaco de homem, em que o bolso era uma lâmpada vermelha. A mais impressionante era a *Jovem da Mordaça Verde com Boca de Amor-Perfeito*, de André Masson, com a cabeça numa gaiola de verga e um *cache-sexe* enfeitado com olhos de vidro. Chegava-se então à sala central, um prodigioso êxito de Marcel Duchamp, «gerador-árbitro» da Exposição, de que Breton e Éluard eram «organizadores», Man Ray mestre das luzes, Paalen das águas e silvados, e Dali e Max Ernst conselheiros técnicos. Esta sala tinha o aspecto de uma gruta com o chão atapetado de folhas mortas; o tecto era decorado com 1200 sacos de carvão suspensos. No meio da sala estava pendurado um braseiro de folha, simbolizando a reunião dos seres à volta de uma lareira acesa; em cada canto, uma cama monumental servia de convite ao sonho e ao amor. Havia uma área inacessível, devido a um pântano com nenúfares e um caniçal. Objectos insólitos, como o *Ultramóvel* de Seligmann — banco formado por quatro pernas femininas —, contribuíam para o efeito espectacular; sobre portas giratórias pendiam desenhos. No dia da estreia,

DALI. TÁXI CHUVOSO. 1938.

ANDRÉ MASSON. RAPARIGA DA MORDAÇA VERDE COM BOCA DE AMOR-PERFEITO. 1938.

KURT SELIGMANN. O ULTRAMÓVEL. 1938.

Paul Éluard, de casaca, fez um discurso, e uma dançarina executou os passos do *Acto Falhado*, à roda do lago e dentro dele. Foram espalhados «odores do Brasil» — aromas de café torrado —, e anunciou-se que o autómato Enigmarelle, «em falsa carne e falso osso», atravessaria a galeria, o que não passava de uma intrujice destinada a exasperar os presentes. Um *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme* composto nessa altura continha estranhas definições (*Mentira:* sombrinha sobre uma estrada enlameada. *Lua:* vidraceiro maravilhoso. *Violação:* amor da velocidade, etc.) e uma curiosa opinião de Breton sobre si mesmo: «O seu maior desejo teria sido pertencer à família dos grandes indesejáveis.» A sensação foi grande, mas os comentários da imprensa mostraram que a razão profunda desta decoração continuava a não ser compreendida. Tratava-se menos de uma tentativa de originalidade que de uma vontade de tornar mais aventuroso o contacto do espectador com a obra de arte.

Nessa altura, um cortejo de recém-chegados acompanhava a acção dos promotores do Surrealismo. Leonora Carrington, jovem inglesa da alta sociedade, que Max Ernst encontrara em Londres e de quem fizera sua companheira de 1937 a 1940, instalou-se com ele numa casa de Saint-Martin-d'Ardèche, que ele próprio decorou com frescos e baixos-relevos. Escreveu contos fantásticos, como *A Casa do Medo* (1938), com um humor negro

RICHARD OELZE. A ESPERA. 1936.

e uma estranha fantasia que aparecem também nos seus quadros, por exemplo em *Refeição de Lord Candlestick* (1938) e *Que Faremos Amanhã, Tia Amélia?* (1938). As recordações de família, descritas com graça, e as cenas em que se representava sob a forma de um cavalo branco dão um encanto especial à sua pintura.

Richard Oelze, pintor alemão que estudou na Bauhaus de Weimar, foi a Paris em 1932, juntando-se então aos surrealistas. Os seus quadros, como *A Espera* (1935) e *O Desejo Perigoso* (1936) tiravam efeitos insólitos da realidade quotidiana; utilizou o *frottage* de forma muito pessoal. Interrompeu depois a sua actividade durante cerca de dez anos, retomando-a depois da guerra para continuar as mesmas pesquisas.

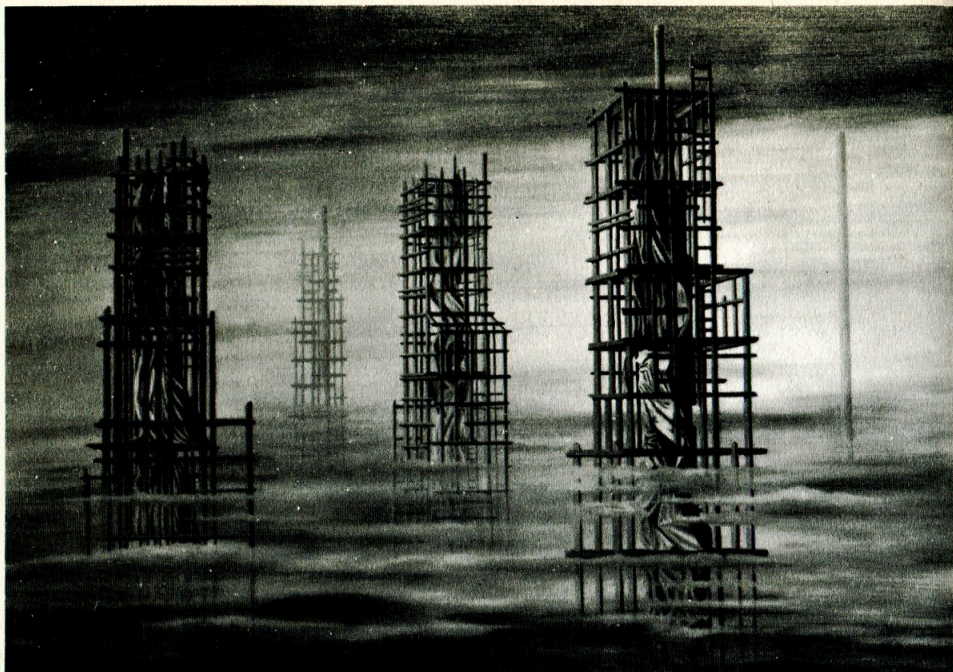
Valentine Hugo estreou-se com vinte e quatro gravuras de madeira, feitas para uma edição de *Romeu e Julieta* (1926) sobre uma maqueta de

Jean Hugo. Tornou-se conhecida pelos seus retratos em litografia: Raymond Radiguet, a princesa Bibesco, George Auric, etc. Participou no movimento surrealista a partir de 1930 e distinguiu-se sobretudo pelas suas ilustrações a pastel e guache, que descreviam um mundo imaterial. Ilustrou deste modo *Les Chants de Maldoror* (1932-1933), *Les Contes Bizarres* (1933), de Achim von Arnim, e, a ponta seca, *Les Animaux et Leurs Hommes* (1937) de Paul Éluard. Fez também uma série de pinturas alegóricas sobre o mito de Rimbaud.

Dora Maar, pintora e fotógrafa de origem jugoslava, que foi uma das inspiradoras de Picasso, aderiu ao Surrealismo de 1935 a 1937, enveredando depois pelo misticismo. Maurice Henry, desenhador humorístico e surrealista desde 1932, cujos temas preferidos eram as histórias de fantasmas, começava as pesquisas gráficas dos seus futuros álbuns: *As Metamorfoses do Vazio* e *As Trinta e Duas Posições do Andrógino.* O pintor espanhol Esteban Francès utilizou a técnica do *grattage* e foi muito apreciado pelos resultados deste automatismo puro. Gordon Onslow-Ford, pintor inglês que tinha sido durante muito tempo marinheiro na Royal Navy, aderiu ao Surrealismo em 1937; aí prosseguiu uma evolução que o levou ràpidamente à abstracção.

Kurt Seligmann, originário da Suíça, coleccionava já os documentos de bruxaria de que se serviria para escrever uma história da magia. Expôs em Basileia e Berna, publicando depois uma recolha de quinze águas-fortes, *Protuberâncias Cardíacas* (1934). Na sua actividade surrealista, dedicou-se sobretudo à criação de objectos e fez desenhos inspirados no simbolismo heráldico. Alguns dos seus quadros, de um maneirismo picante, interpretavam a mitologia clássica utilizando personagens semelhantes a autómatos.

A americana Kay Sage, que estudara pintura em Milão, onde expôs em 1926 quadros abstractos, consagrou-se à figuração fantástica desde a sua chegada a Paris em 1937; aí conheceu Yves Tanguy, com quem casou em 1939, indo ambos para os Estados Unidos; era exímia nas evocações de cidades imaginárias (*Amanhã É Nunca*, 1955).

A revista *Minotaure*, fundada por Albert Skira, tinha-se tornado a publicação oficial do Surrealismo. A «revista com cabeça de bicho» nascera em Maio de 1933, mês em que *Le Surréalisme au Service da la Révolution*

KAY SAGE. AMANHÃ É NUNCA. 1955.

apareceu pela última vez. Pelo seu espírito e a sua apresentação luxuosa, *Minotaure* permitiu que se definisse mais claramente do que nunca a beleza surrealista. No início, falou-se da arte antiga e moderna de uma forma ecléctica, sob a direcção de Teríade; mas Breton depressa lhe impôs uma linha exclusiva. O que se estimulava em *Minotaure* era a curiosidade pelo insólito na arte e a pesquisa de documentos raros, fora dos caminhos batidos. As fotografias de Brassai, Man Ray, Raoul Ubac e Dora Maar apanhavam o maravilhoso na cilada da realidade. Os artigos sobre o Barroco, Géricault, Botticelli, Urs Graf, Ucello e Piero di Cosimo indicavam os afloramentos do Surrealismo no passado. Maurice Heine, defensor e comentador do marquês de Sade, estudou as ilustrações dos romances negros ingleses, dos romances de Restif de la Bretonne, em que o gravador Binet enaltecia o tipo da sílfide, os *Apocalypses* de Jean Duvet e os deuses tibetanos. A «frente única da poesia e da arte» que os surrealistas queriam formar encontrou a sua justificação no estudo de Paul Éluard, *Physique de la Poésie*, consagrado aos pintores ilustradores de poetas. O mesmo Éluard, ao expor

KURT SELIGMANN. LEMBRANÇA DA AMÉRICA. 1943.

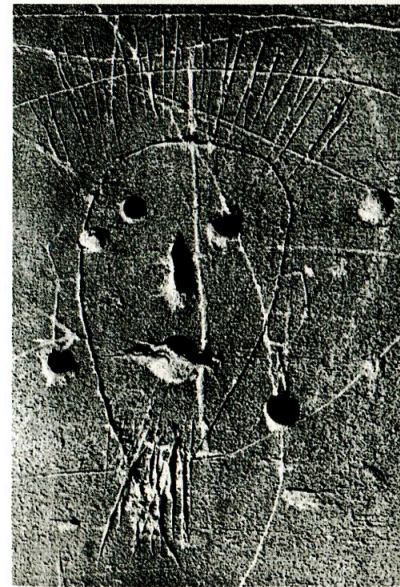
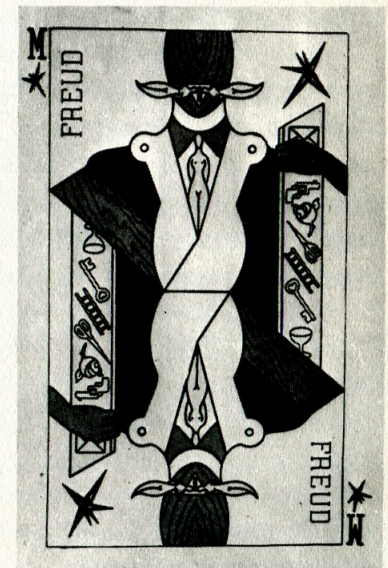
a sua colecção de postais («esses tesouros de nada»), contribuiu para pôr em evidência as formas menores da arte, que testemunhavam em favor de um sentido inesperado do belo. Breton compilou desenhos de médiuns, e Péret fez o elogio poético das armaduras, das ruínas e dos autómatos. Finalmente, *Minotaure* resolveu provar que a moda não era um assunto indigno da atenção dos poetas e dos pintores, e publicou extractos de *Dernière Mode*, revista feminina fundada por Mallarmé. Crevel falou da alta costura no que diz respeito ao fantástico, e Tzara, que se reconciliara com Breton desde o *Segundo Manifesto*, e que a partir de então apoiara o Surrealismo com o mesmo zelo com que lançara o dadaísmo, escreveu um texto sobre as razões inconscientes que determinaram a escolha de um chapéu: *D'un Certain Automatisme du Goût*. Quanto a Dali, que publicou no *Minotaure* os seus artigos mais saborosos, escreveu uma teoria das *Novas cores do «sex-appeal espectral»*; todas estas pesquisas no campo do vestuário e da maquilhagem foram feitas em nome desse «*sex-appeal* espectral» que, segundo ele, as mulheres deviam possuir.

PICASSO. MINOTAURO. 1933.

Na Primavera de 1938, antes de partir para o México, Breton aconselhou aos leitores da revista: «Sigam *Minotaure.*» E acrescentou: «Desconfiem das falsificações, peões do bazar dos mortos, balões de poeira nos olhos.» No México conheceu Léon Trotski e o pintor Diego Rivera, autor de vigorosos frescos do Palácio Nacional e de tantos outros edifícios públicos, e com eles redigiu o manifesto *Pour un Art Révolutionnaire Indépendant*, em que todas as ideias que defendia há anos tomavam um aspecto eloquente. Pedia a todos os artistas disponíveis do Mundo que organizassem «a oposição artística» contra as ameaças de guerra e de opressão, mas explicava ao mesmo tempo que esta oposição só tinha valor se elevasse ao máximo os poderes da imaginação: «Àqueles que quisessem levar-nos, hoje ou amanhã, a consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com os seus meios, opomos uma recusa sem apelo e a nossa vontade deliberada de obedecer à fórmula: em arte, *toda a licença.*» De regresso a Paris em Julho de 1938, Breton criou

com este fim a F. I. A. R. I. (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente), cujo boletim, *Clé*, tinha como secretário de redacção Maurice Nadeau, futuro autor da *Histoire du Surréalime.*

Durante a Segunda Guerra Mundial, que marcou um termo provisório a esta busca espiritual, os surrealistas tiveram uma acção que mostrou nìtidamente qual o papel que reservavam à arte, nos piores acontecimentos. Reunidos no fim de 1940 no Castelo Air-Bel, perto de Marselha, sob os auspícios da Comissão Americana de Socorro aos Intelectuais, a despeito das incertezas e inquietações que os agitavam, resolveram inventar um novo jogo de cartas. Breton observou então: «Os historiógrafos da carta de jogar afirmam que as modificações que ela sofreu ao longo dos séculos estiveram sempre ligadas a grandes reveses militares.» Conceberam então um jogo, em que os quatro naipes foram substituídos por emblemas correspondentes às preocupações que consideravam mais importantes: Amor (chama), Sonho (estrela negra), Revolução (roda e sangue) e Conhecimento (Fechadura).

BRASSAI. DA PAREDE DAS CAVERNAS À PAREDE DAS FÁBRICAS. 1933.

FREUD, SÁBIO DE SONHO (VALETE DE ESPADAS) NO JOGO DE CARTAS SURREALISTA DE MARSELHA. 1940.

A hierarquia, a partir do ás, incluía o génio, a sereia, o mago, o dez, etc. As figuras históricas que aí estavam representadas eram os heróis intelectuais do Surrealismo: Hegel, Sade, Baudelaire, Freud, Novalis, Lautréamont, Hélène Smith, etc. Estas cartas, desenhadas por Jacqueline Lamba, André Breton, André Massom, Victor Brauner, Wilfred Lam, Jacques Hérold e Oscar Domínguez, foram executadas por Frédéric Delanglade. Elas testemunham da vontade sempre afirmada pelo Surrealismo de preservar contra tudo e contra todos, mesmo nas circunstâncias mais trágicas, a delicada flor da inspiração que dá à vida o seu encanto supremo.

9

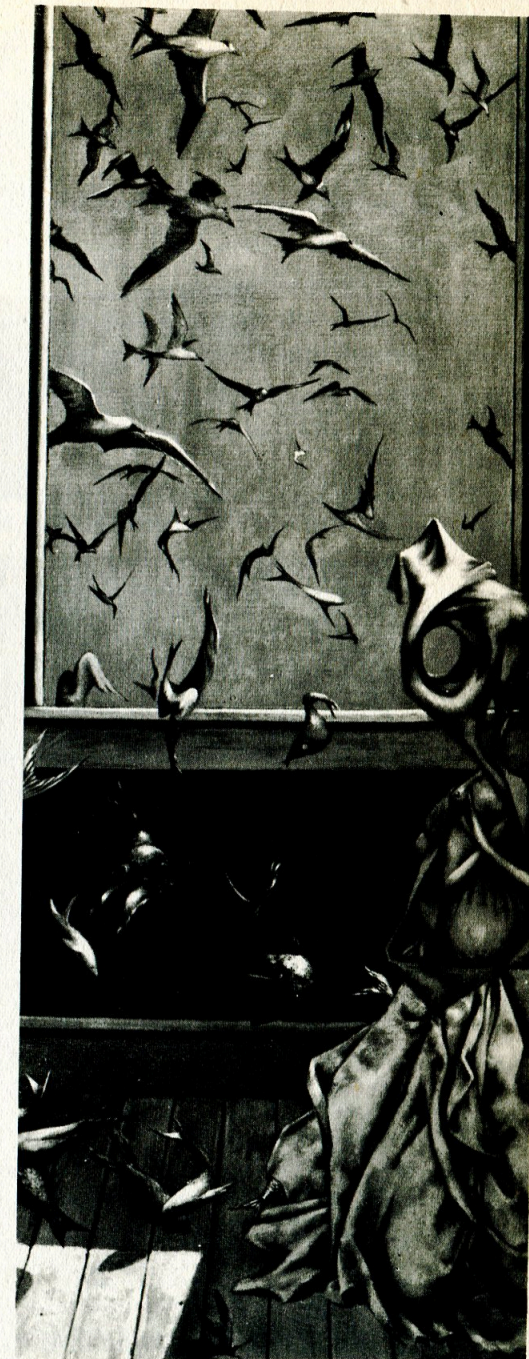
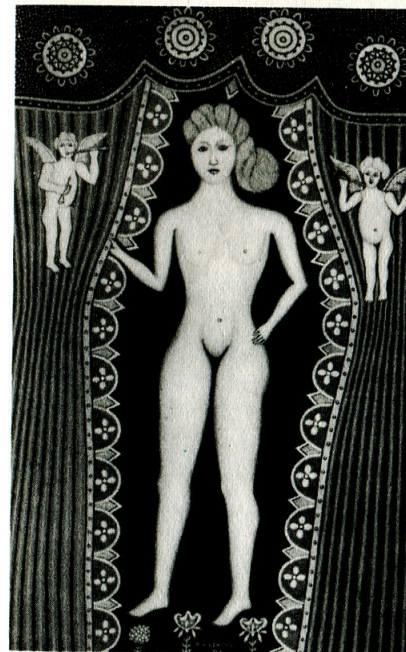
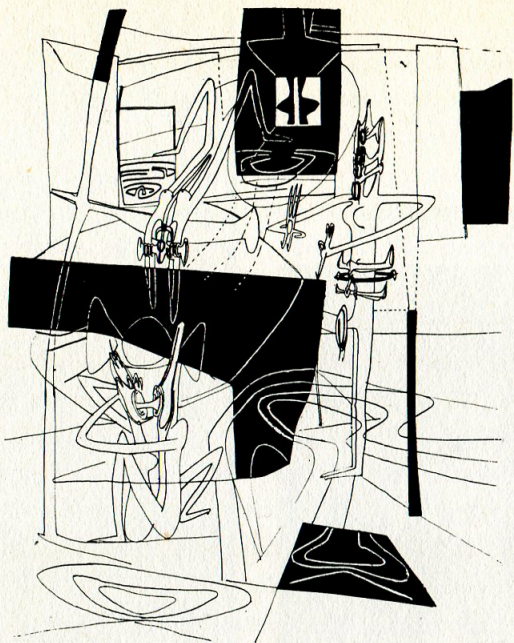
O SURREALISMO NOS ESTADOS UNIDOS. A EXPOSIÇÃO DE 1942 EM NOVA IORQUE. DESCOBERTA DE MORRIS HIRSHFIELD. APARECIMENTO DE DOROTHEA TANNING. A CONTRIBUIÇÃO DE MATTA. A MENSAGEM DE WILFREDO LAM. O «ATELIER» DE CALDER. O TRÁGICO VOO DE ARSHILE GORKY.

De 1941 a 1946, o Surrealismo invadiu os Estados Unidos, redefiniu a sua acção e determinou uma corrente de opinião que não deixou de influenciar certo número de artistas americanos. Com efeito, antes deste período, o público já tivera ocasião de tomar consciência da experiência surrealista, na altura da exposição itinerante *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada em 1936 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Esta reunia, num espírito eclético, cerca de setecentas obras que ultrapassavam o tema escolhido, evocando mais a arte de vanguarda em geral, com inúmeros pintores de tendência abstracta ou construtivista, como Malevitch ou Moholy-Nagy. Era, em todo o caso, a primeira manifestação em que se tentava fazer uma secção de Precursores do Surrealismo, numa escolha aproximativa que ia dos grotescos de Jamnitzer (1563-1618) às fantasias de Grandville (1803-1847), dos desenhos de arquitectura d'Oronce Finé (1494-1555) aos figurinos de Lamessin (morto em 1964) e que reunia alegorias, charadas e quadros de anamorfoses. Apesar do mérito de uma tal selecção, que reservava a Picasso, Chirico, Duchamp e outros pioneiros

um lugar importante, ela não podia substituir uma escolha feita pelos próprios surrealistas. Salvador Dali tinha realmente vindo como embaixador, mas só teve influência na publicidade; tinham-lhe confiado o arranjo de uma vitrina e, em 1939, na Feira Mundial de Nova Iorque só o tinham deixado realizar parte do *Sonho de Vénus*, bailado aquático em que as nadadoras encarnavam símbolos da vida pré-natal. Foi, portanto, a presença nos Estados Unidos de artistas exilados durante a guerra, como Max Ernst, André Masson, Man Ray, Matta, Marcel Duchamp, Kurt Seligmann, Leonora Carrington e Yves Tanguy, que permitiu uma verdadeira implantação da arte surrealista neste país.

André Breton chegou a Nova Iorque em Agosto de 1941; dois meses depois, a revista *View*, dirigida pelo poeta Charles-Henri Ford, publicava um número especial sobre o Surrealismo, a que se seguiu uma série de fascículos testemunhando a sua actualidade. Em Junho de 1942 foi fundada a revista surrealista *VVV*, tendo os três V como significado a tripla vitória «sobre tudo o que se opõe à emancipação do espírito, cuja condição prévia é a libertação do homem» e a tripla Visão, resultando de uma síntese da visão do mundo interior e do mundo exterior, «para uma visão total VVV, que traduza todas as reacções do eterno sobre o actual, do psíquico sobre o físico e mostre o mito em formação sob o *véu* dos acontecimentos». O chefe de redacção de *VVV* foi David Hare, autor de curiosas fotografias feitas pelo processo do «aquecimento», que consistia em fazer derreter a gelatina dos negativos depois da revelação. Tornando-se mais tarde escultor, Hare irá do fantástico à abstracção.

A Exposição Surrealista de Nova Iorque, de Outubro a Novembro de 1942, a favor de uma comissão de assistência aos prisioneiros franceses, foi dirigida por Marcel Duchamp; uma imensa rede de corda branca tinha sido colocada na sala, cobrindo as obras, que só se viam através das malhas e constituindo uma espécie de labirinto que obrigava o espectador a parar constantemente, ou a tornar a passar diante do que já tinha visto. No catálogo, *First Papers of Surrealism*, cuja capa representava de um lado uma parede furada por cinco balas e do outro um bocado de *gruyère*, Breton declarava: «Hoje, mais do que nunca, invocar abstractamente a liberdade ou celebrá-la em termos convencionais é servi-la mal. Para iluminar o Mundo, a liberdade deve fazer-se carne e para isso reflec-

MORRJS HIRSHFIELD.
NU COM CUPIDOS. 1944.

DOROTHEA TANNING. OS PEQUENOS ANÚNCIOS FEITOS A MARIA. 1951.

ROBERTO MATTA. RÉUSSITE AU VITREUR. 1947.

tir-se e recriar-se incessantemente no Verbo.» Traçou o reportório dos mitos que considerava significativos e ilustrou-os associando cada um a um pintor surrealista: para a Pedra Filosofal, Matta; para o Homem Artificial, Seligmann; para a Alma Gémea, Leonora Carrington; para a Condenação à Morte do Rei, Masson, etc. A impossibilidade de arranjar as fotografias de alguns dos expositores deu-lhes a ideia de reproduzir «retratos--compensações», escrevendo os nomes dos pintores sob caras inesperadas.

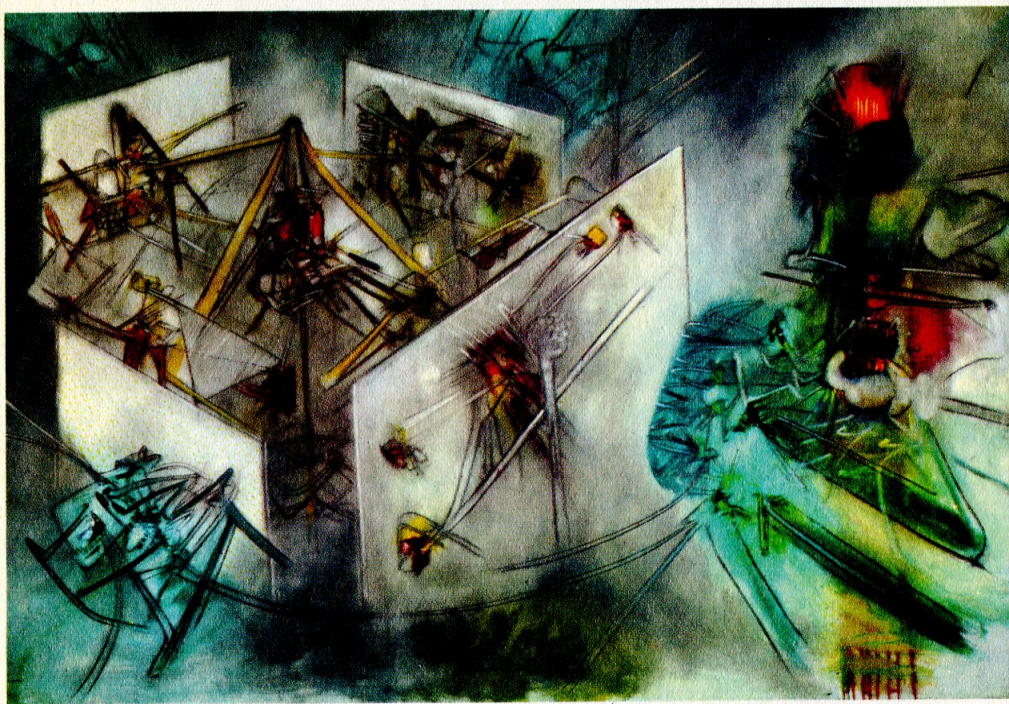
A actividade surrealista fez sair da sombra a obra de alguns pintores desconhecidos, que sem ela teriam provàvelmente continuado incompreendidos. O mais notável foi Morris Hirshfield, pintor *naïf* que tinha começado por ser sapateiro em Nova Iorque e fundara em 1902 uma fábrica de sapatos, a E. Z. Walk Manufacturing Company, que tinha mais de trezentos empregados. Retirando-se dos negócios em 1917, por motivos de saúde, Hirshfield fez os seus primeiros quadros em 1937, com sessenta e cinco anos, e, até à sua morte, em 1946, continuou a pintar imagens de mulheres nuas, rodeadas de flores ou de animais; pintou também, mas mais raramente, paisagens feitas a partir de postais. A extrema ingenuidade

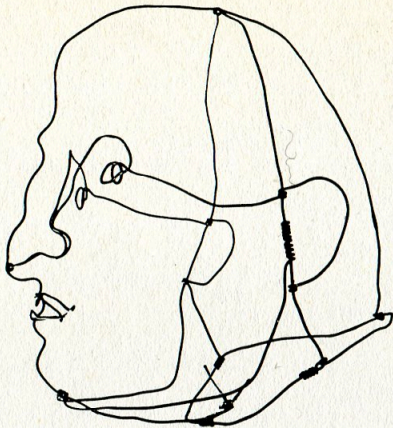
da sua inspiração e a imaginação luxuriante com que interpretava a realidade exterior fizeram com que ele fosse imediatamente aceite pelos surrealistas.

Max Ernst, chegado a Nova Iorque em Julho de 1941, começou a fazer quadros utilizando a decalcomania; inventou a técnica da «oscilação» — balançava uma lata de tinta líquida sobre a tela colocada no chão e interpretava o percurso das manchas caídas —, técnica que mostrou a Pollock, que dela fez o *dripping*. Em 1942 conheceu Dorothea Tanning, cuja personalidade artística viria a desabrochar ao seu contacto. Esta viera de Chicago para Nova Iorque em 1935, bem decidida a encontrar o seu

WILFREDO LAM. A SELVA. 1943.

ROBERTO MATTA. PASSEIO DE VÉNUS. 1966.

ROBERTO MATTA. O IMPENSÁVEL. 1957.

MORRIS HIRSHFIELD. O LEÃO.

caminho na pintura; sentiria viva emoção ao ouvir Arshile Gorky comentar a *Guernica* de Picasso, numa galeria nova-iorquina. A influência de Max Ernst apressou a sua evolução para o Surrealismo. Fez a sua primeira exposição individual em Nova Iorque em 1944; em 1945 fez os cenários e figurinos de *Night Shadow*, bailado de Balanchine sobre uma música de Rieti. Em 1946 casou com Max Ernst e o casal foi viver para Sedona, uma pequena cidade do Arizona. A pintura de Dorothea Tanning descrevia a princípio o universo de meninas revoltadas contra uma educação puritana, abandonadas a terrores nocturnos ou entregues a brincadeiras selvagens; as reminiscências da sua infância no Illinois com as duas irmãs permitiram-lhe dar um cunho de autenticidade a essas cenas. Meninas que rasgam o papel de uma parede, perto do corpo inanimado de uma companheira (*Brincadeiras de Crianças*, 1942), que contemplam um girassol gigante rastejando para elas num corredor (*Eine Kleine Nachtmusik*, 1946) ou que se erguem até ao tecto, fazendo pirâmide, nos ombros umas das outras (*Palestra*, 1947), estas heroínas perversas movem-se numa atmosfera de angústia e de prazer. Max Ernst adoptou uma cadela, Katchina, que depressa se tornou a figura principal dos quadros de Dorothea Tanning. Esta fez dela o Monstro divinizado, que enlaça a Bela numa dança simbólica (*A Valsa Azul*, 1954) ou que assiste impassível a alguma cena inquietante.

CALDER. PERFIL DE HOMEM. CERCA DE 1928-1930.

Foi nos Estados Unidos que a pintura de Matta alcançou o seu expoente máximo, irrompendo tempestuosamente num mundo que ele não mais deixaria de explorar. Matta deixara o seu país natal para estudar Arquitectura com Corbusier em Paris, onde aderiu ao Surrealismo, em 1937. Tinha mostrado algumas obras a Breton, na Galeria Gradiva; este comprara dois desenhos e tinha-o feito participar na ilustração dos *Chants de Maldoror*, das edições G. L. M. Em 1938, Matta pintou seis grandes telas, *Morfologias Psicológicas*, que foram o ponto de partida de toda a sua evolução; estes espaços repletos de matéria em fusão representam, como uma massa vítrea, cheia de clarões glaucos e de brilhos cintilantes, o interior da consciência. A sua estada nos Estados Unidos a partir de 1939, enriquecida por numerosas viagens, entre elas uma ida ao México, em 1941, levou-o a alargar a sua experiência e a pô-la ao ritmo da civilização que tinha diante dos olhos. Desenvolveu vastos panoramas siderais e estudou a vida psíquica, como se explorasse a superfície de um planeta: em *A Terra é um Homem* (1941), *Os Desastres do Misticismo* (1942), *Elinonde* (1943), *A Vertigem de Eros* (1944) e *O Espaço e o Eu* (1944). Estes quadros tornaram-se os *écrans* em que projectava o seu filme mental. Depressa surgiram nestes universos crepitantes de faíscas personagens monstruosas, tentaculares, com garras, tal como insectos gigantes e antropomorfos. Em *Jogadores de Coração* (1945), *O Peregrino da Dúvida* (1946)

e *Estar com* (1946), um povo mítico, cruel e cheio de inquietações entrega-se a lutas ou a divertimentos pânicos.

Em Nova Iorque, Matta fez-se discípulo de Marcel Duchamp, cuja fleuma era o oposto da sua efervescência; adoptou como ele uma atitude intelectual baseada nos jogos de palavras. Considerando que a reconstrução ou a desintegração do mundo estava associada a uma reconstrução ou uma desintegração da linguagem, Matta inventou um vocabulário de neologismos para estimular a sua inspiração pictórica. Dizia que praticava a *conscienture* (pintura da consciência) e declarou no seu idioma: «Je pars faire le tour du Je, du Sud au Rmis.» Para indicar que alguns dos seus quadros eram

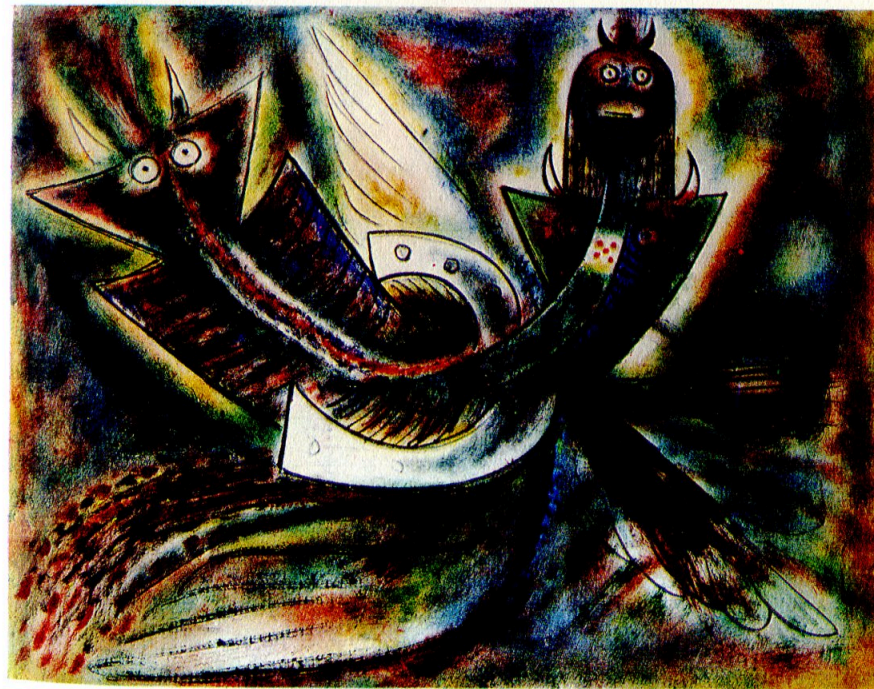
CALDER. CONSTELAÇÃO COM QUADRILÁTERO. 1943.

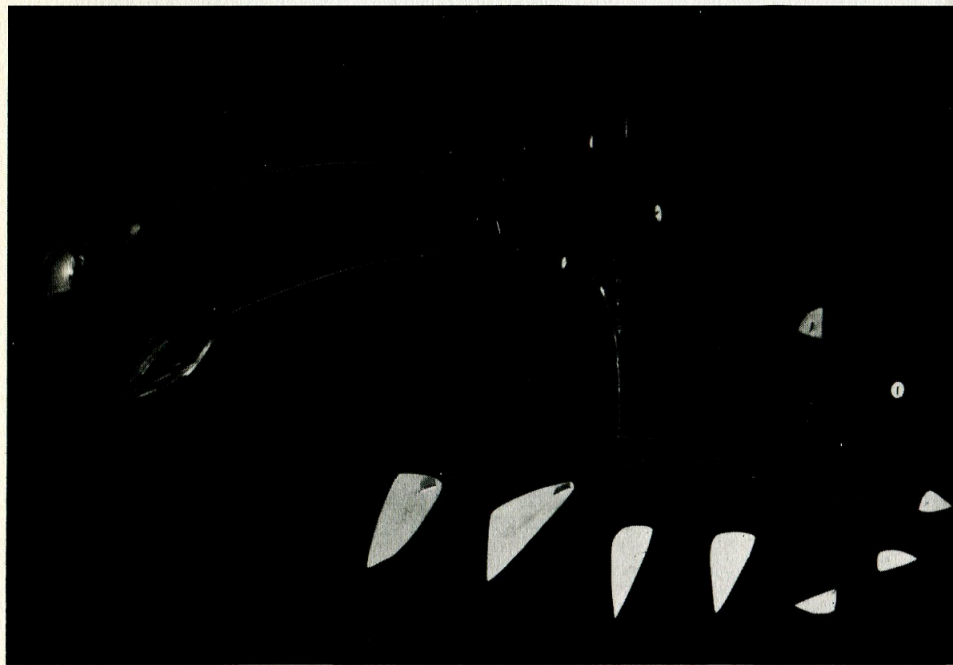
ROBERTO MATTA. ELINONDE. 1943.

explorações das profundezas do eu, intitulou-os *Je m'honte* e *Je m'arche*. Somos tentados a comparar a sua pintura à ficção científica, a ver nela combates de extraterrestres e fugitivos na galáxia; mas isso seria uma simplificação demasiado fácil. Houve um período em que ele se lançou na epopeia fantástica; na exposição que fez em Paris em Maio de 1949, apresentou uma mitologia que incluía *Ermala*, *O Cepticida*, *Marzana*, *O Llium do Desejo*, *O Oïgu Pacífico*, *Atyarth Insolente*, *Icrogy Fecundada*, *Ganha-Pão de Ufiban* e *Rghuin Triunfo Monstruoso*, episódios de uma crónica

digna dos romances de H. R. Lovecraft. No entanto, o seu fim era outro: a destruição daquilo a que Duchamp chamava a «pintura retiniana». Nessa altura, em conversa particular, Matta dizia-me: «Quero fazer quadros *que saltem à vista*.» E, com as mãos erguidas como patas de tigre, fingia deitar a unha a um espectador invisível. Não, as figuras das suas telas não habitam necessàriamente um universo paralelo; são homens, ou antes, reflexos deformados dos homens no espelho de um inconsciente perturbado, assustado ou agressivo. Matta é um grande pintor cósmico, tentando exprimir a condição humana diante do infinito e não no seio das realidades quotidianas.

Encontrando-se também em Nova Iorque, em 1942 e 1944, Wilfredo Lam fez duas exposições na Galeria Pierre Matisse, que afirmavam definitivamente a sua personalidade. Este artista cubano trabalhou durante muito tempo em Espamha e pintou várias Maternidades trágicas; em 1938

WILFREDO LAM. SELVA. 1944.

esteve em Paris, onde os seus quadros entusiasmaram Picasso, que lhe deu um apoio caloroso. Lam pode, aliás, ser considerado o único verdadeiro continuador de Picasso — e não seu imitador —, pois soube recriar para seu uso próprio a liberdade formal do mestre catalão. Em 1941 deixou a França, no mesmo barco que levava Breton para a Martinica, e voltou para Cuba. Possuindo maiores meios técnicos, pôde então enfrentar, sem ser traído pela mão, a Natureza que se lhe oferecia. Lam pintou paisagens totémicas, em que as árvores se erguem, as plantas se animam, as lianas se retraem ou se distendem e onde as divindades de sombra ou de luz aparecem no meio da selva luxuriante. Em *Malembo* (1943), *A Selva* (1943), *Canto das Osmoses* (1944) e *O Espírito Vigilante* (1946) inventou o estilo obsediante, ao qual seria, a partir de então, fiel. A sua arte procede a encantamentos visuais; celebrou a selva como ninguém, dando ao vegetal

CALDER. UMA FOLHA PRETA, UMA AZUL, TRÊS VERMELHAS, CINCO AMARELAS, CINCO DISCOS BRANCOS E UM AMARELO. MOBILE. 1963.

ARSHILE GORKY. O FÍGADO É A CRISTA DO GALO. 1944.

um aspecto bestial e ao animal uma forma lapidar. Na sua pintura, a planta tem seios de mulher, o fruto é uma cabeça redonda com cornos, o bambu tem pés que parecem mãos, o insecto torna-se flor, a fera tem raízes e o homem é talhado na madeira ou no rochedo da sua terra natal. Durante uma estada em Haiti, Lam estudou o culto *voodoo*, inspirou-se nos *vêvers*, desenhos simbólicos feitos com farinha à volta do pilar central em que se passam as cerimónias, e referiu-se a divindades como Ogum Ferraille, deus da guerra, ou Papa Legba, senhor das encruzilhadas. No entanto, não havia nele exotismo ou limitações geográficas; a selva e os ritos que evoca, mesmo quando os observou apaixonadamente, não são produtos autóctones. É toda a Terra primitiva, no seu conjunto, todo o Mundo das primeiras eras, com as suas plantas virgens, que se ergue como um desafio nos seus quadros face à civilização urbana.

Em 1943 fez-se uma retrospectiva de Calder no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que definiu o seu papel e a sua importância na arte moderna. Calder vivia desde 1933 numa quinta de Roxbury, no Connecticut, ao lado da qual tinha mandado fazer em 1938 um grande *atelier*, enorme forja em que este domador do metal fazia evoluir figuras

geométricas, dominando-as pela doçura. Calder, tal como Arp, pertence tanto à arte abstracta como ao Surrealismo: as suas amizades ligaram-no a ambas as escolas. No entanto, o seu espírito sempre habitado pela frescura de alma da infância, o seu humor e a sua vontade de dar vida e movimento ao que é inerte e não figurativo deram-lhe um lugar de destaque entre os surrealistas. Compreenderemos melhor a evolução de Calder se soubermos que, quando era jovem, depois de obter o diploma de engenheiro, foi durante um ano todas as noites ao Circo Barnum, para fazer esboços do espectáculo. Os animais, sobretudo, encantavam-no; a sua recolha de desenhos (*Animal Sketching*, 1926) e as suas ilustrações das *Fábulas de Esopo* (1931) testemunham da qualidade das suas observações. Calder lembrou-se de fabricar um circo em miniatura, com fios de ferro, rolhas e bocados de madeira. O seu duplo talento de engenheiro e de artista fê-lo realizar um pequeno mundo de acrobatas, malabaristas e equilibristas, que corriam, saltavam e davam mil voltas. De 1926 a 1927 obteve grande êxito em Paris, dando representações privadas deste circo, diante de um público de escritores e artistas. Em seguida começou a fazer esculturas geométricas, os *stabiles*, com esferas e discos pintados de preto, branco, azul e vermelho, no espírito do neoplasticismo. Depois, fez escultura animada, análoga ao desenho animado: com efeito, os seus *mobiles*, que eram originalmente accionados à mão ou a motor, faziam mexer diversos elementos de uma forma burlesca. O seu primeiro *mobile* a vento data de 1932-1933. A partir de então, sucedem-se as aparelhagens de folhas metálicas, que estremecem e se reviram ao mínimo sopro. «Meu velho Sandy, este homenzarrão tem uma alma de rouxinol», diria afectuosamente Miró. Será sempre o circo à escala do Universo, reproduzindo números abstractos com brinquedos líricos. Em 1942, a partir da *Estrela da Manhã*, Calder volta aos *stabiles*, dando-lhes a leveza dos *mobiles*: fará então as *Constelações*, *stabiles* fixados à parede ou ao tecto, mantendo numa ordem dispersa elementos diferentes, pela matéria, forma e cor. Assim, no seu *atelier* de Roxbury, define a partir desta altura todos os traços da evolução que teria depois da guerra em França, no seu *atelier* da Touraine.

Arshile Gorky foi o pintor que melhor aproveitou a presença dos surrealistas nos Estados Unidos; ao seu contacto, todo o génio que o habitava e que tinha passado por fases sucessivas se desencadeou numa explosão lírica. Gorky nascera nas margens do lago Van, na Arménia Turca, onde a sua infância se impregnou de um cenário de florestas e de montanhas. No princípio da guerra de 1914 morreu-lhe a mãe, e a família foi destituída dos bens que possuía; partiu então para a Rússia e estudou no Instituto Politécnico de Tíflis. Em 1920 emigrou para a América e terminou sòzinho a sua educação, frequentando museus e galerias e seguindo cursos nocturnos em diversas escolas. A partir de 1926 tornou-se professor em Nova Iorque, onde ensinou, entre outras, na Grand Central School of Art. Depois de um período figurativo, representado por *Artista e Sua Mãe* (1926), apaixonou-se pelo cubismo; em 1931, declarava: «Houve durante os seis séculos precedentes alguma arte superior ao cubismo? Não. Os séculos hão-de passar e os gigantes da arte tirarão ainda elementos positivos do cubismo.» Em seguida, Gorky atravessou um período abstracto, influenciado por Kandinsky. Executou grandes frescos para os aeroportos de Newark e de Nova Jersey e para o Pavilhão da Aviação, da Exposição de Nova Iorque, em 1939. Depois de assimilar as

ARSHILE GORKY. AGONIA. 1947.

experiências da arte moderna, Gorky recebeu de Masson, Matta e Breton, por quem tinha verdadeiro culto, os estímulos que lhe permitiriam levantar voo. Em 1943, retomando o contacto com a Natureza e trabalhando ao ar livre nas paisagens da Virgínia, fez uma quantidade de desenhos representando folhas e flores, mas transfigurando-os. Em *O Fígado É a Crista do Galo* (1944) entabulou esse monólogo febril que prosseguirá de quadro em quadro até ao suicídio, com grandes gestos que parecem abraçar o Universo. Gorky soube adaptar uma linguagem abstracta às sensações mais finas e aos estados psíquicos mais confusos (*Agonia*, 1947); sobre fundos muito estudados, o jogo das linhas e dos sinais, ponteado por manchas brilhantes, exprime a corrente do inconsciente ou o mistério insondável da Natureza. A sua liberdade de expressão, que confina com o automatismo, nunca era improvisada; só chegava à versão definitiva do quadro, depois de versões sucessivas. Tornar-se-ia o mestre da Escola de Nova Iorque, à qual transmitiu o Surrealismo numa interpretação pessoal que conservava, no entanto, o que ele tem de essencial.

10

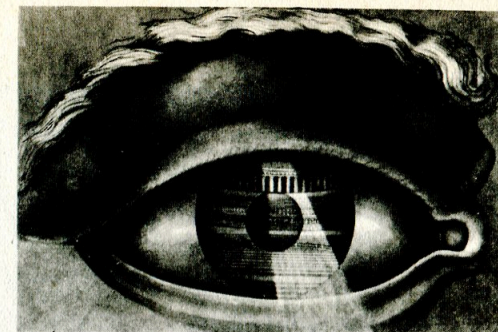
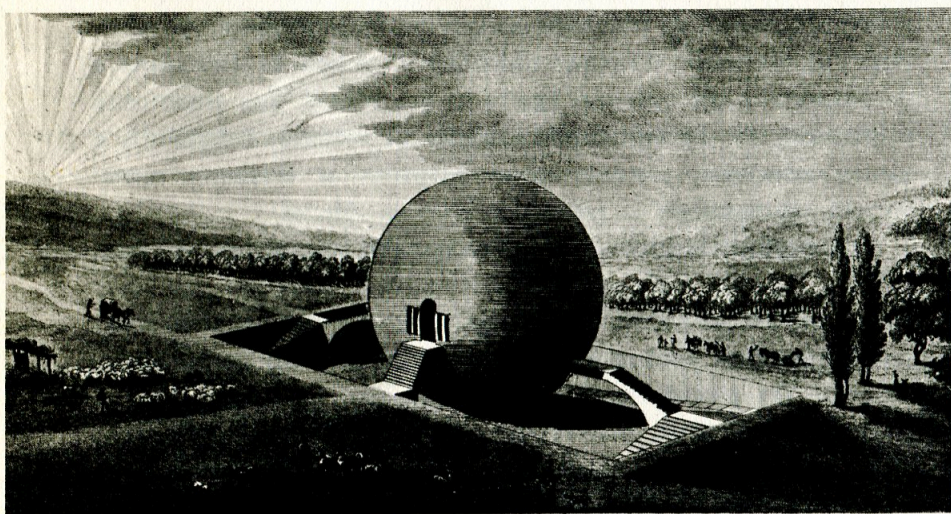
A ARQUITECTURA SURREALISTA. DE CLAUDE-NICOLAS LEDOUX A FREDERICK KIESLER

A arquitectura surrealista compreende os projectos de cidades ou de casas que os pintores e os poetas do movimento formularam nas suas obras; os trabalhos de arquitectos antigos ou contemporâneos que admiraram; e, finalmente, diferentes realizações da autoria de decoradores e de construtores que estiveram ligados ao Surrealismo. Esta arquitectura é irracional, não correspondendo a noções de conforto; é figurativa, e mesmo metafórica; pretende tornar habitáveis as esculturas monumentais, representando de preferência seres ou objectos.

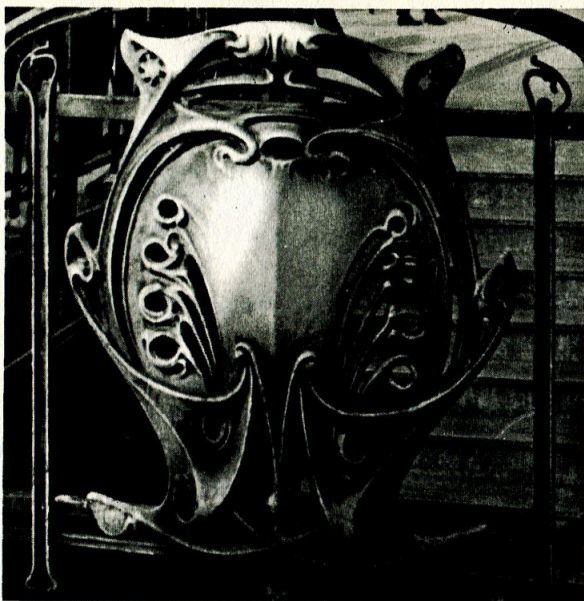
O Surrealismo interessou-se desde sempre pela arquitectura, mas antes de fazer sugestões sobre esta arte serviu-se dela, sobretudo para obter efeitos insólitos na pintura e na poesia. Encontrar-se-ão na obra destes pintores inúmeros quadros baseados no fantástico de um cenário arquitectónico, tão pormenorizados como as gravuras de Piranesi. Em *La Peinture au défi* (1930), Aragon observava: «Da justaposição dos antigos, Chirico deve resultar uma cidade de que se poderia traçar a planta.» André Masson desenhou e pintou cidades imaginárias, assim como Max Ernst;

nas telas de Dali, Delvaux e Kay Sage encontram-se todos os géneros de edifícios insólitos. A série das *Moradias* (1966), de Georges Malkine, evoca habitações de fantasia que ele atribuiu a personagens célebres.

O inquérito *Sobre certas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade*, publicado em 1933, no último número de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, define o carácter poético deste género de especulação. Tentava-se descobrir em que seria preciso modificar os principais monumentos de Paris para a transformar numa cidade surrealista. Assim, André Breton dizia da Coluna Vendôme: «Substituir por uma chaminé de fábrica à qual trepa uma mulher nua»; do Obelisco: «Transportar para a entrada dos Matadouros, onde será empunhado por uma enorme mão enluvada de mulher.» Tristan Tzara propunha para o Panthéon: «Cortá-lo verticalmente e afastar as duas metades, 50 cm.» Ao comentar as respostas a este inquérito, Paul Éluard predizia: «Um dia, as casas serão viradas do avesso, como luvas»; e visionava a decoração arbitrária das paisagens: «As estátuas mais convencionais embelezariam maravilhosamente os campos. Umas tantas mulheres nuas, de mármore, fariam um belo efeito numa planície lavrada. Animais nos regatos e con-

NICOLAS LEDOUX. CASA DOS GUARDAS AGRÍCOLAS EM MAUPERTUIS.

NICOLAS LEDOUX. APRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA SALA DO TEATRO DE BESANÇON ATRAVÉS DA PUPILA DE UM OLHO.

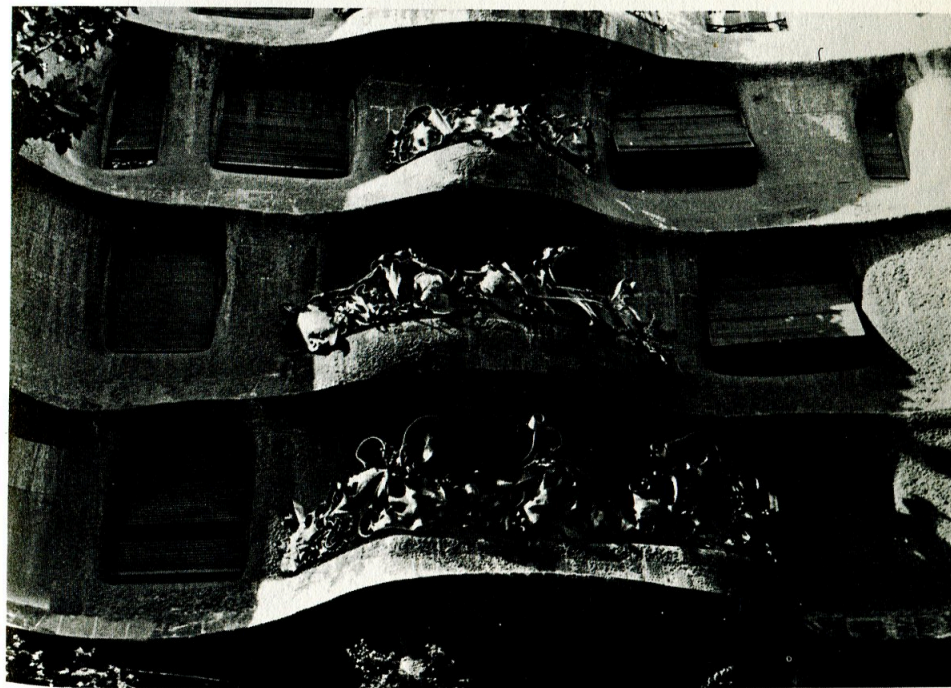
cílios de graves personagens engravatadas de preto, nas ribeiras, formariam escolhos encantadores na monotonia das ondas. As vertentes das montanhas ficariam muito bem decoradas com todas as petrificações da dança. E, tendo em conta a mutilação indispensável, quantas cabeças no solo quantas mãos nas árvores, quantos pés no restolho!» Na mesma ordem de ideias, André Pieyre de Mandiargues compôs uma recolha de poemas, *Les Incongruités monumentales* (1948), descrevendo diversas construções com que sonhava: um colossal revólver de bronze, servindo de fonte num pátio de escola, um farol em forma de perna de mulher, com um sapato cor-de-rosa na base, etc. Em *Belvedere* (1958), Mandiargues dedicou um texto aos monstros de Bomarzo, feitos por capricho de um senhor italiano da Renascença, o duque de Orsini, que mandou transformar a paisagem que via das janelas do seu castelo, perto de Orta, na província de Viterbo. As rochas de basalto na vertente da colina foram esculpidas para criar as figuras gigantescas de um bosque sagrado; esta confusão provocada entre a Natureza e a arte provinha de uma intenção eminentemente surrealista.

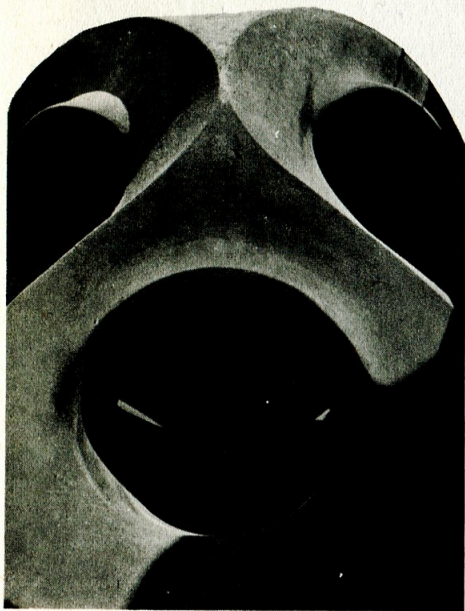
O arquitecto antigo em quem o Surrealismo viu um dos seus precursores mais importantes foi Claude-Nicolas Ledoux. Este magnífico visionário, que se exprimia em termos exaltados, juntou às suas utopias muitas visões positivas, avançadas para a época, por exemplo, no que diz respeito ao saneamento das cidades. Ledoux iniciou a sua carreira no reinado de Luís XV. Depois de construir um pavilhão em Louveciennes, para Madame Du Barry, em 1771, foi nomeado inspector das Salinas de Franco Condado e arquitecto do rei. Em 1725 resolveu construir as Salinas de Chaux, apesar das críticas levantadas pelos seus planos grandiosos. Ledoux achava que o luxo, longe de ser um privilégio dos nobres, devia

HECTOR GUIMARD. DECORAÇÃO DE UMA ENTRADA DE METROPOLITANO, PARIS. CERCA DE 1900.

aplicar-se às oficinas dos artesãos e às quintas tanto como aos castelos. Os edifícios das salinas, dispostos em círculo, eram sumptuosos: as casas dos empregados eram palácios e até as forjas tinham pilastras dóricas. Teve de abandonar os trabalhos em 1779, mas não deixou de multiplicar os projectos audaciosos: a «casa-aqueduto» e a ponte sobre o Loue, cujas colunas representavam trirremes com seus barqueiros, foram ultrapassadas pela planta da «Cidade Social». Aí, os edifícios públicos como o *Pacifère* ou Templo da Conciliação), o *Oïkema* (ou templo consagrado ao amor), o *Panarétéon* (ou Escola de Moral), as moradias e as oficinas, a Bolsa, os Banhos Públicos e o Mercado eram imagens de uma arquitectura fundada sobre volumes puros — pirâmide, cubo, cilindro e esfera — com jogos de água e de chamas, urnas de congelação e monumentos erguidos em função das sombras que deviam projectar, ou dos efeitos de perspectiva espacial. Os outros arquitectos do seu tempo, a quem qualificaram de «megalómanos», Étienne-Louis Boullée com os seus Cenotáfios, as Portas da Cidade e a Biblioteca, e Jean-Jacques Lequeu, com o seu Templo

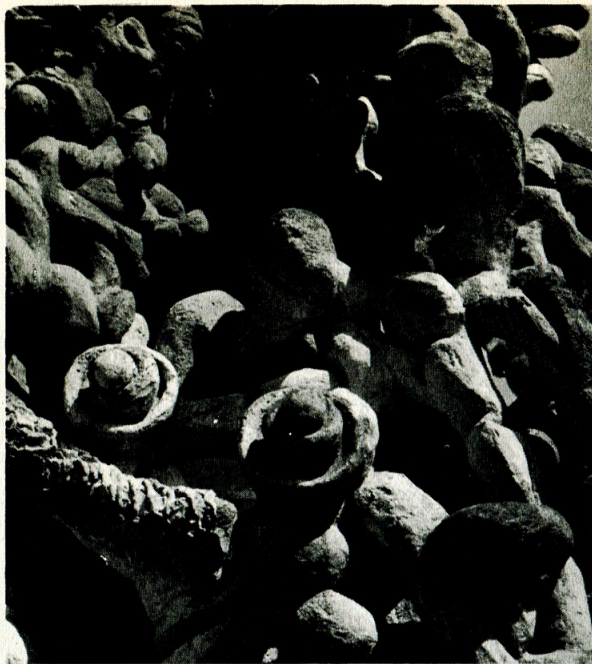
Esférico da Terra, propuseram também um emprego magistral da casa esférica e do urbanismo simbólico.

O Surrealismo revalorizou a obra dos arquitectos da Arte Nova, que, na altura em que Dali escreveu o famoso artigo «Da beleza terrificante e comestível da arquitectura *modern' style*», estavam esquecidos ou desacreditados. Dali entusiasmou-se com as decorações das entradas do Metropolitano feitas por Hector Guimard, e mandou-as fotografar por Brassai, como apoio das suas declarações. Revelou sobretudo aos amigos a originalidade de Antoni Gaudi, que é, depois de Ledoux, o segundo grande arquitecto pré-surrealista. Gaudi realizou a sua obra em Barcelona, com o desejo de se libertar dos estilos do passado e de tirar directamente da Natureza as formas decorativas; introduziu, assim, conchas e lagartos gigantes na sua arquitectura. Tirava moldes de corpos de homens e de animais, que lhe serviam de modelos. Não se contentou com reproduzir

ANTONI GAUDI. A CASA MILÁ, BARCELONA. 1905-1910.

o aspecto das formas naturais; estudou a sua estrutura interna e as leis orgânicas do seu desenvolvimento, para as aplicar nas suas construções. Em 1883 começou a Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, na qual, renunciando aos arcobotantes do falso gótico, usou, para suportar as pressões diagonais, uma inovação: a coluna inclinada. O Parque Güell (1900-1914) oferece-nos a surpresa de um jardim que se dispõe em socalcos, no flanco de uma colina perto de Barcelona, com bancos em espiral decorados com cerâmica, serpenteando durante vários quilómetros, muros que acompanham as ondulações do terreno e viadutos sustentados por árvores esculpidas em pedras. Não contente em fazer um uso magistral da policromia, Gaudi praticou a colagem arquitectónica, integrando em determinadas superfícies objectos reais, garrafas, chávenas ou bonecas. A Casa Milá (1905-1910), também em Barcelona, é uma verdadeira criação escultural, não só pela fachada, mas também pelos pormenores do telhado — chaminés, saídas de escada —, que não são visíveis da rua.

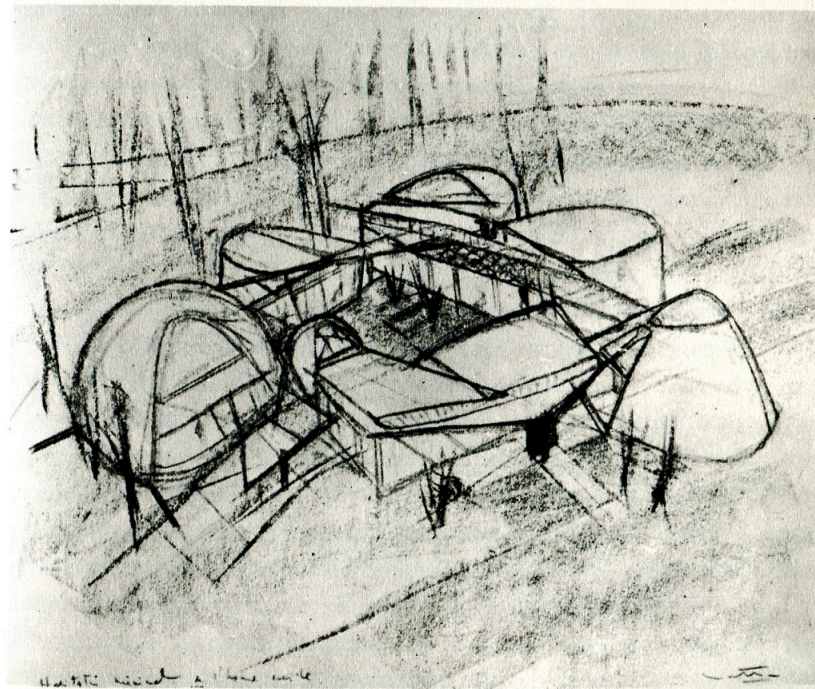
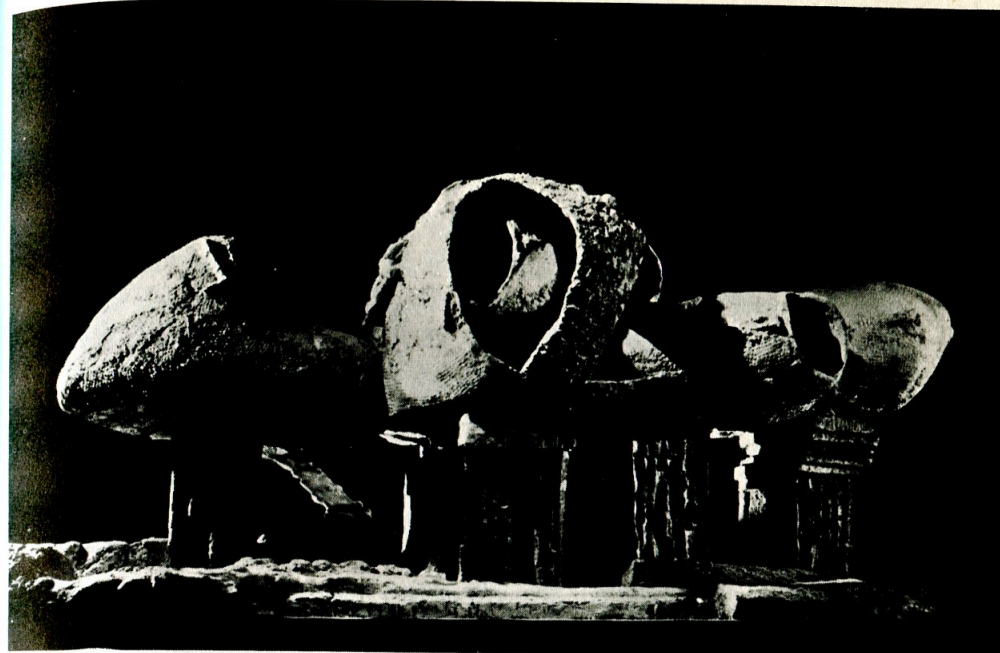
ANTONI GAUDI. CHAMINÉ DA CASA MILÁ. BARCELONA. 1905-1910.

ANTONI GAUDI. PILAR-CANTEIRO DO PARQUE GÜELL, BARCELONA. 1900-1914.

FERDINAND CHEVAL. «O PALÁCIO IDEAL» EM HAUTERIVES.

No entanto, o domínio em que o Surrealismo melhor reconheceu o seu espírito é o da arquitectura *naïve*. Nos edifícios construídos por homens que não possuíam ciência alguma da construção, mas que procuravam concretizar à força de inspiração a casa dos seus sonhos, o maravilhoso apresenta-se em estado bruto. O mestre do género foi Ferdinand

FERDINAND CHEVAL. «O PALÁCIO IDEAL» EM HAUTERIVES.

Cheval, carteiro de Hauterives, no Drôme, que durante o seu serviço em pleno campo sonhava com um castelo imaginário que ele pensava irrealizável. Um dia — em 1879, tinha ele quarenta e três anos — tropeçou numa pedra com uma forma que o encantou; viu outras tão belas como aquela no mesmo sítio e decidiu servir-se delas para começar o seu Palácio Ideal. Depois de distribuir o correio, ia buscar pedras com um carrinho de mão e trabalhava durante uma parte da noite, infatigável, sem se preocupar com as troças da vizinhança. Em 1912, ao fim de trinta e três anos de trabalho quotidiano, terminou esse edifício prodigioso, cuja altura variava entre oito e dez metros, e onde ele tinha misturado todos os estilos, incluindo uma mesquita com minaretes, um templo hindu, um chalé suíço, a Casa Quadrada de Argel e um castelo da Idade Média. As fachadas principais, com vinte e seis metros de comprimento, tinham uma grande quantidade de nichos com esculturas. Até à Torre de Barbárie, sustentada por três gigantes, havia uma multiplicação de figuras em que tinham sido utilizadas as mais curiosas variedades de pedras, escolhidas na Natureza

com amor. O Palácio Ideal foi o melhor exemplo do que pode a imaginação no ser mais simples, quando é alimentada por um desejo de grandeza. Um outro arquitecto *naïf*, Simone Rodilla, ladrilhador napolitano emigrado para os Estados Unidos, construiu as Torres de Watts, perto de Los Angeles (1921-1951), imensos andaimes metálicos revestidos de betão e incrustados de cacos de vidro e bocados de loiça, que ele procurava pacientemente nos depósitos de lixo. O livro de Gilles Ehrmann, *Les Inspirés et Leurs Demeures* (1962), prefaciado por André Breton, reproduz também algumas amostras de arquitectura *naïve*: a Casa da Sereia, coberta de conchas, feita por um barqueiro da Vendeia; uma outra casa, construída e revestida de mosaico por um empregado de cemitério; e o jardim de um hortelão da Bretanha, que plantou vegetação em manequins representando cavaleiros e pássaros.

ROBERTO MATTA. LA MAISON MINIMALE DE L'HOMME ÉVEILLÉ. 1962.

Alguns dos pintores surrealistas preocupavam-se com a realização prática das suas ideias em arquitectura. Em 1933, Marcel Duchamp inventou uma porta para o seu apartamento parisiense, que, desmentindo o provérbio, era ao mesmo tempo aberta e fechada: quando se abria para entrar no quarto, fechava a casa de banho; quando se abria para entrar na casa de banho, fechava o *atelier*. Salvador Dali, para quem a arquitectura devia produzir «verdadeiras realizações de desejos solidificados», fez um projecto de interior que representava a cara da actriz Mae West (1936); o seu divã cor-de-rosa em forma de boca foi, aliás, executado por Jean-Michel Frank para o barão de Épée. Em 1938, Matta publicou no *Minotaure* uma maqueta de apartamento, concebida com fins psicológicos: escada sem corrimão para aprender a combater a vertigem, paredes maleáveis como lençóis molhados, mobílias móveis e desmontáveis, e espaços modelados por jogos de espelhos. Mais tarde, Matta estudou diferentes plantas de casas: assim, em 1962, criou a *Maison Minimale de L'Homme Éveillé*, arquitectura suspensa em cobre e alumínio, feita de celas monacais que comunicam entre si por pontes e corredores. Esta casa não tem portas nem janelas: algumas das paredes são transparentes e podem entreabrir-se deslizando para os lados. Entre os arquitectos contemporâneos encontram-se diferentes modelos de uma arquitectura de sonho. Bruno Taut, no seu livro *Alpine Architektur* (1919), que contém trinta desenhos, explica uma maneira de decorar montanhas; imaginou um «vale-flor», com as vertentes cobertas de molduras vidradas e multicolores brilhando ao sol. Hermann Finsterlein, nos seus estudos para a Casa Nova (1919-1920), propôs uma casa-escultura com o chão em relevo e paredes que podiam dilatar-se para fazer armários; a sua Casa de Recolhimento (1920) era uma pirâmide de mármore encimada por esferas de majólica rosa e com janelas de quartzo fumado. Frank Lloyd Wright, nos projectos para uma cidade rural imaginária, Broadacre City, deixou-se arrastar pelas antecipações do seu génio poético. Paolo Soleri, discípulo de Wright, conciliou utopia e realidade nas plantas para Mesa City e maquetas de «pontes habitáveis». Bruce Goff, arquitecto em Bartlesville e Oklahoma, foi o mais surrealista de todos eles: teórico da «arquitectura absoluta», que não tem como fim a utilidade, ergueu edifícios cuja extravagância é compensada por uma grande habilidade técnica. A sua obra-prima

FREDERICK KIESLER. CASA SEM FIM. 1960.

foi a Casa em Espiral, de Norman, Oklahoma (1951-1957), feita por uma parede de pedras que se enrola em espiral logarítmica à volta de um mastro central; as salas principais são constituídas por volumes de madeira circulares; o segundo andar comunica directamente com o jardim, por uma ponte.

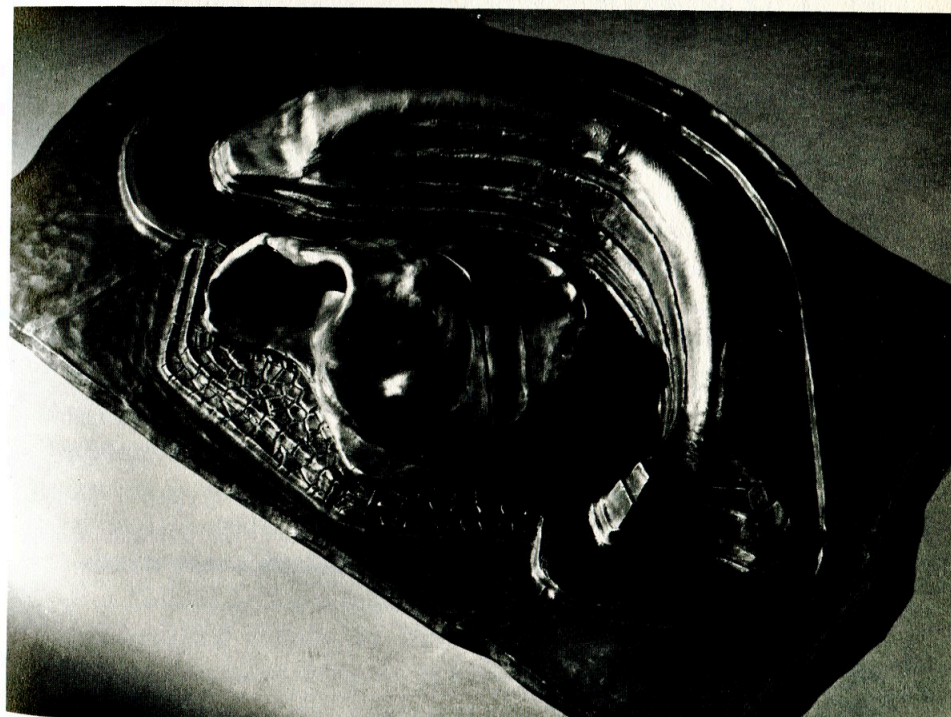
Enquanto estes foram «surrealistas contra sua vontade», o grande arquitecto Frederick Kiesler aderiu abertamente ao Surrealismo. Kiesler já tinha descoberto o essencial das suas teorias antes de conhecer André Breton em Nova Iorque, de quem ilustrou a *Ode à Fourier*, e de participar na redacção de *VVV;* mas, através dos contactos com o movimento, foi encorajado a amplificar a sua obra. Kiesler, de origem austríaca, estudou em Viena, onde foi amigo de Adolf Loos; apaixonado pelo teatro, em 1922 encenou o *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, com um dispositivo *mobile*. Em 1924 fez para o Festival de Teatro e de Música de Viena um projecto de construção numa dupla campânula de vidro moldado, no interior da qual havia hotéis, parques de estacionamento e jardins, num sistema de

rampas que subiam até ao tecto; em vez de elevadores, havia três plataformas que subiam e desciam, ajustando-se a cada nível. Em 1926 foi a Nova Iorque, onde construiu um cinema (1927-1928) com quatro *écrans;* a imagem podia passar de um a outro e, até, ser projectada no tecto. Em 1933 aperfeiçoou a sua Casa sem Fim, cuja concepção estava parada há muito tempo. Kiesler queria fazer uma arquitectura de continuidade; opunha-se à sala rectangular, à habitação em forma de caixa e ao emprego de vigas e de enchimentos. A Casa sem Fim é uma concha de betão, em que os tectos e os pavimentos são curvos, para serem perfeitamente envolventes; o interior, que parece feito de cavernas, foi minuciosamente estudado. As janelas têm todas formas e dimensões diferentes, e estão previstas três espécies de iluminação. O mobiliário é formado por esculturas integradas na arquitectura. Não há casa de banho, porque a banheira está associada à cama, em cada quarto. O conjunto da casa é concebido para produzir «a paz interior». Arp, que gostava muito de Kiesler, escreveu: «Neste ovo, nas suas construções em forma de ovo esferóide, o ser humano pode agora abrigar-se e viver, como no seio materno.»

Apesar da sua fama, Kiesler fez poucas obras. Em 1942 constriu a galeria *Art of this Century* em Nova Iorque, para Peggy Guggenheim. A sua primeira ideia foi suprimir as molduras dos quadros e substituí-las pelas próprias paredes, que curvou e prolongou por meio de suportes de madeira. Foi nesta galeria que Kiesler definiu «as dezoito funções da cadeira», criando assentos que podiam apoiar-se em qualquer dos lados e servir também de mesa, banco e estrado. A partir de então, fez-se defensor de um estilo a que chamou «correalismo», para indicar que punha em relação realidades como os elementos, a vida e o espaço; redigiu, até, um *Manifeste du Corréalisme*, em que, tomando uma posição contrária a Le Corbusier e à *Bauhaus*, se defende da acusação de utopista: «Já se fabricou bastante arquitectura livresca. Não queremos publicar a última ou a superúltima edição. Queremos casas em que a elasticidade seja igual à das funções vitais.» Partindo do princípio de que o conteúdo da arquitectura é mais importante que a sua estrutura, preconizou «casas que não sejam paredes, com ou sem ornamentos, e cujos alicerces não se apoiem num espírito de caserna». Substituiu a construção em esqueleto pela «tensão contínua», utilizando cortinas e membranas. Empregava naturalmente o termo «galá-

xia» para indicar que a sua arquitectura se compunha de uma constelação de unidades de espaço, diferentes e contrastadas. Temos exemplos de «galáxias» nos seus projectos para um «teatro universal», que nunca chegou a abandonar.

Em 1947, encarregado de dirigir a execução dos trabalhos da Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, de que ele próprio executou a Sala das Superstições, Kiesler viu nela uma oportunidade inesperada para desenvolver a sua concepção de síntese das artes. Ao contrário de um Gropius ou de um Villanueva, para quem a síntese das artes está subordinada aos imperativos arquitectónicos, Kiesler insistia em que ela devia ser posta ao serviço de uma poética. Esta exposição, cujo plano ideológico tinha sido traçado por Breton, foi portanto uma tentativa para incluir a poesia na síntese das artes, tentativa cuja importância Kiesler sublinhou:

FREDERICK KIESLER. GRUTA DA MEDITAÇÃO. 1966.

«Esta obra colectiva, criada não por artistas com a mesma profissão, mas pelo bloco arquitecto-pintor-escultor, mais o poeta (autor do tema), representa, mesmo em caso de malogro, a mais estimulante promessa de desenvolvimento para as nossas artes plásticas.» Esta obra deu a conhecer o génio ainda desconhecido de Kiesler e deu novo sentido á sua evolução. Em 1953, durante as férias que passei com ele em Golfe-Juan, mostrou-me os esquemas de várias construções audaciosas que tencionava fazer, como o «arranha-céus horizontal». Desde as ideias que exprimiu em *Le Surréalisme en 1947*, catálogo editado pela Galeria Maeght, até ao seu último projecto, uma Gruta da Meditação, em New Harmony, Indiana (1966), Kiesler nunca deixou de combater a arquitectura funcional, em nome dos princípios de uma «arquitectura mágica», que constitui o melhor testemunho do Surrealismo arquitectónico, baseada nas técnicas e nos materiais do nosso tempo.

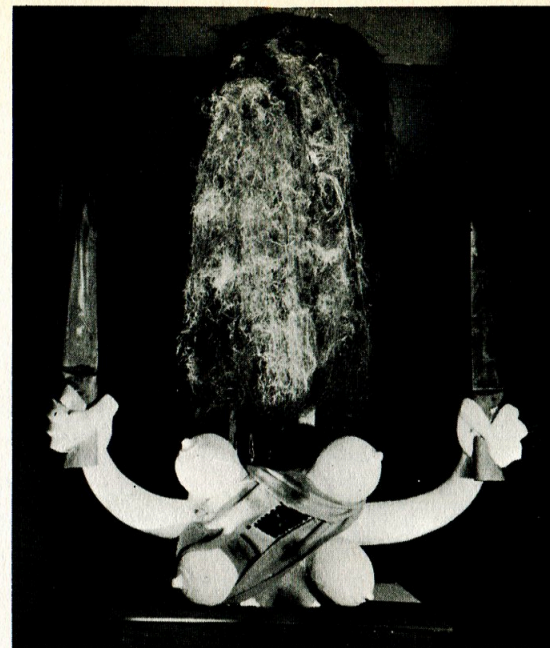
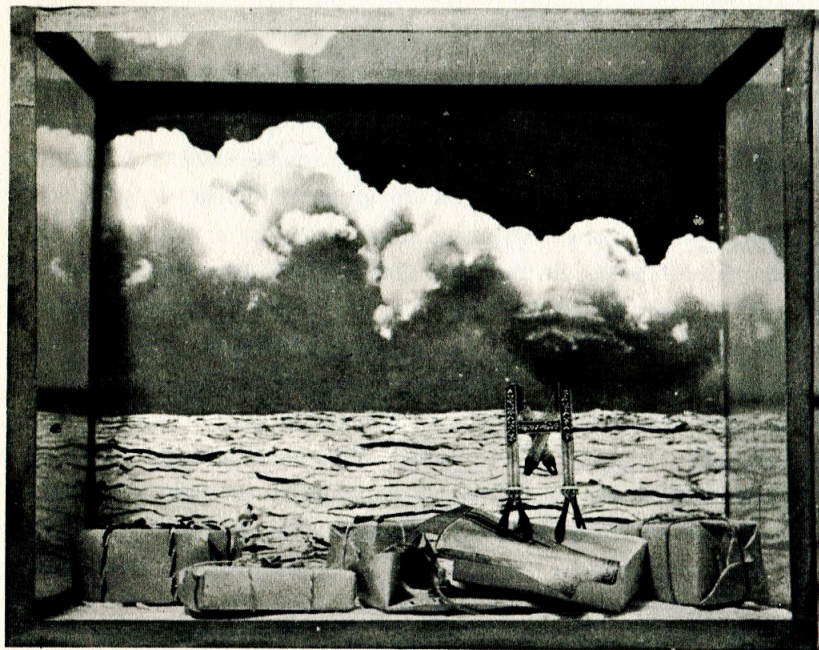
11

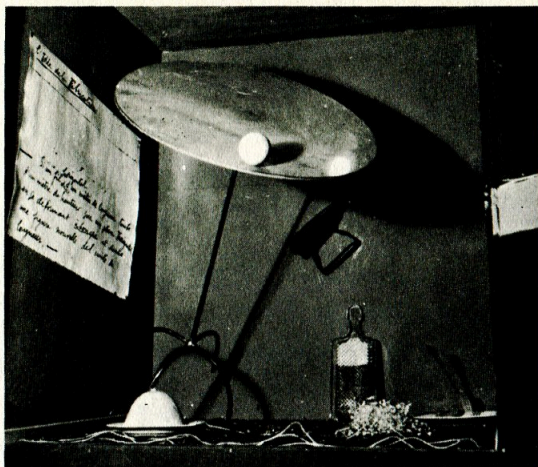
A EXPOSIÇÃO DE 1947 EM PARIS. O SURREALISMO E O PÓS-GUERRA. HOMENAGEM A MARIA. DOIS DESERTORES: JEAN-PAUL RIOPELLE, ENRICO DONATI. A COMPANHIA DE «L'ART BRUT»: JOSEPH CRÉPIN. O DESABROCHAR DOS MESTRES. DUAS PROMOÇÕES: JACQUES HÉROLD, CLOVIS TROUILLE. À MARGEM DO GRUPO: LEONOR FINI E FÉLIX LABISSE. A GALERIA «A L'ÉTOILE SCELLÉE». O SALÃO DE OUTUBRO E O TACHISMO

A Exposição Internacional do Surrealismo, inaugurada em Paris em Julho de 1947, na Galeria Maeght, sob a direcção de André Breton e Marcel Duchamp, foi uma «parada espiritual» minuciosamente orquestrada para orientar os empreendimentos do grupo no limiar do pós-guerra, avaliando tudo o que ele adquirira desde as origens e tudo o que havia ainda a fazer. Ela pôs em evidência uma aspiração até então mantida em reserva: a criação de um mito colectivo. O esquema da exposição foi concebido como um ciclo de provas rituais reduzidas ao mínimo, que o visitante teria de prestar se quisesse contemplar as obras apresentadas. A passagem de uma sala a outra devia favorecer a transformação do neófito em iniciado. Assim, chegava-se às salas superiores por uma escada vermelha de vinte e um degraus feitos com lombadas de livros, cujos títulos — os *Sermões*, de Maître Eckhart, *Le Rameau d'Or*, de Frazer, *Les Rêveries d'un Promeneur Solitaire*, de Rousseau, as *Memoráveis*, de Swedenborg, etc. — indicavam os graus de uma cultura ideal. No cimo das escadas, um farol giratório varria o espaço com a sua luz, sob os *Mobiles* de Calder,

que baloiçavam do tecto. Entrava-se então na Sala das Superstições, arranjada por Frederick Kiesler: esta continha uma síntese das principais superstições existentes, forçando o espectador a dominá-las para continuar a visita. Luzes amarelas e azuis criavam uma atmosfera estranha e inquietante, e havia formas que simbolizavam os terrores atávicos da humanidade, à volta do *Lago Negro*, pintado no chão por Max Ernst. As paredes estavam cobertas por tapeçarias escuras, com aberturas que apenas deixavam entrever, com grande mistério, os quadros. Algumas das esculturas deste santuário eram feitas a partir de desenhos de Kiesler, como o *Homem-Angústia*, executado por David Hare, e o *Totem das Religiões*, realizado por Étienne-Martin (não se viu então a que ponto este tinha sido influenciado por Kiesler nas suas *Demeures*).

Chegava-se depois a uma sala dividida ao meio por «cortinas de chuva», que escorriam para o chão, feito de painéis de estabelecimentos de banhos; aí estavam reunidos magníficos quadros de todos os mestres do movimento.

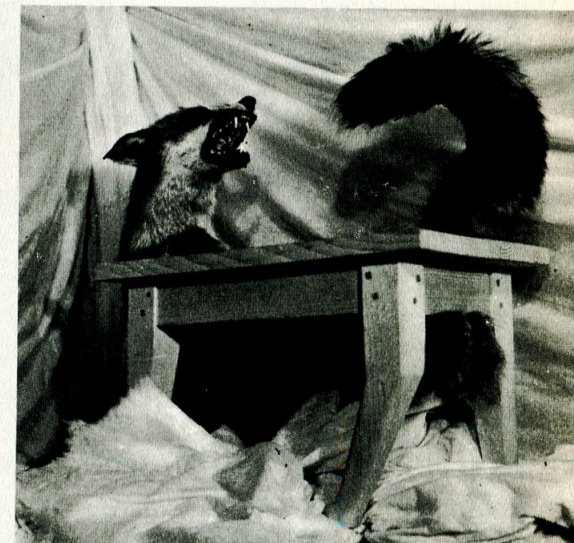
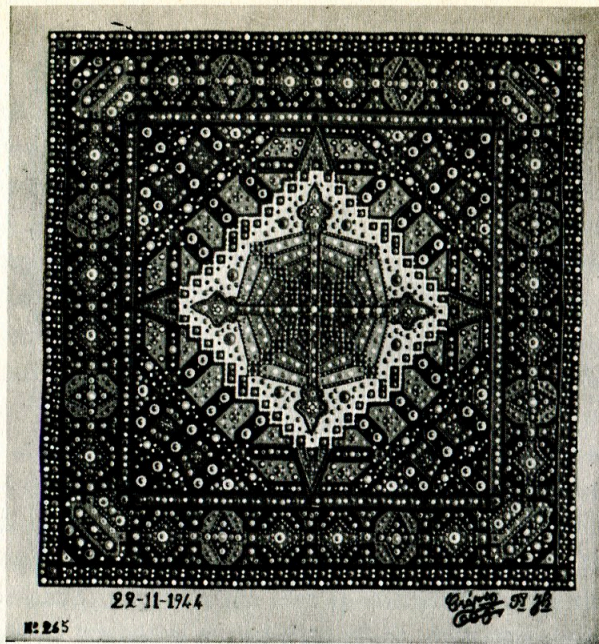
MARCEL DUCHAMP. O RAIO VERDE. 1947.

WILFREDO LAM. ALTAR PARA «A CABELEIRA DE FALMER», DOS CHANTS DE MALDOROR. 1947.

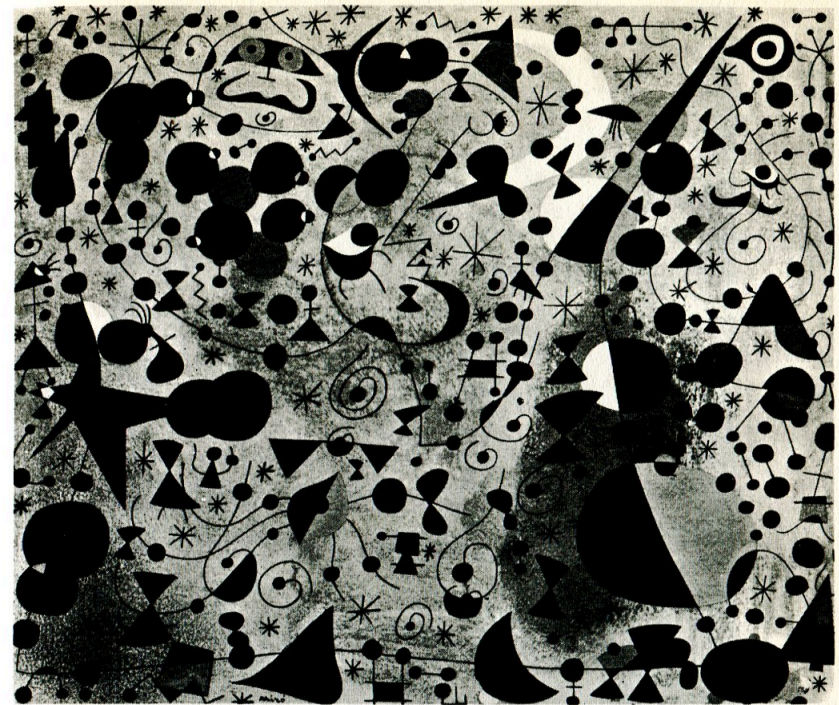
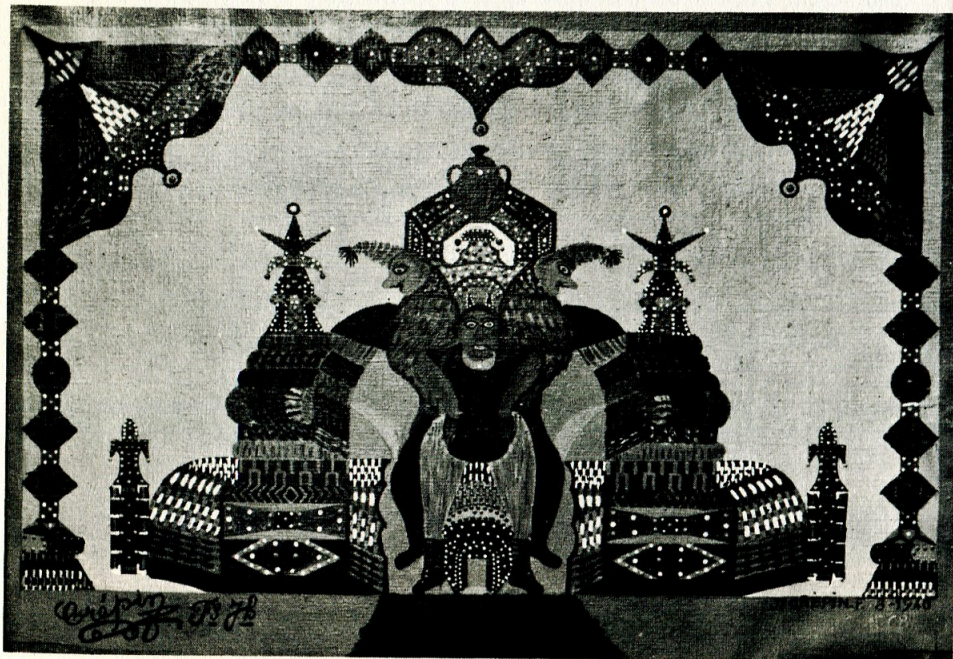
Para sair da sala, os visitantes tinham de contornar um bilhar onde, teòricamente, vários jogadores deviam treinar-se, o que não pôde ser feito. Entrava-se então no labirinto iniciador, onde estava esticado um fio de Ariadne transparente, que guiava os visitantes. Aí estavam colocados doze alvéolos octogonais, dispostos como altares, segundo o modelo dos templos pagãos, e dedicados a seres ou coisas susceptíveis de serem dotadas de vida mítica. Deste modo, tinham sido consagrados a animais *(O Condylure* ou *Toupeira Estrelada, O Pássaro Secretário)*, a objectos fantasmas *(O Lobo-Mesa*, pintado por Victor Brauner em vários dos seus quadros, a «Janela de Magna sed Apta», descrita por Georges du Maurier em *Peter Ibbetson)* e a personagens de ficção (Jeanne Sabrenas, heroína de *La Dragonne*, de Alfred Jarry; Léonide Aubois d'Ashby, do poema de Rimbaud: *Dévotion)*. Uma campainha eléctrica tocava constantemente. Ia-se de surpresa em surpresa, de tela em escultura, de máscara em objecto de todas as espécies, num luxo de plumas, vidros, espelhos, luzes e sombras. Por todo o lado estavam espalhadas obras dos recém-chegados, como Gerome Kamrowsky, Braulio Arenas, Maurice Baskine, E. F. Granell,

ROBERTO MATTA. ALTAR DEDICADO AO «SOIGNEUR DE GRAVITÉ» DE MARCEL DUCHAMP. 1947.

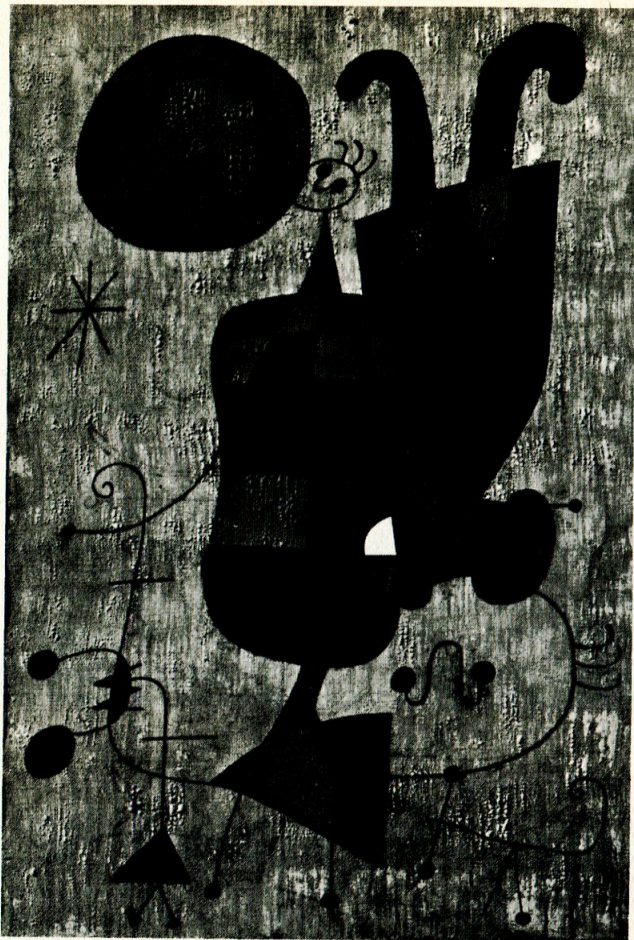
Seigle, Isabelle Waldberg e Isamu Noguchi. A participação de Émile Malespine, outrora principal orientador dos dadaístas lioneses, e que expunha «kissogramas» (ou impressões de boca), mostrou que o Surrealismo não tinha renegado Dada. A última sala estava cheia de documentos, fotografias, cartas, panfletos e edições originais, de mistura ainda com alguns objectos. Oitenta e sete artistas, representando vinte e quatro países, sem falar dos escritores cujos nomes constavam do catálogo, tinham colaborado nesta importante manifestação. Foi preparada numa intensa excitação intelectual, em que os mínimos pormenores provocavam discussões apaixonadas. Lembro-me de uma noite passada a decidir o que se poria na vitrina da Avenida de Messine; cada um propôs uma ideia de montra simbólica. Por fim, optou-se pela escultura de Victor Brauner, *Conglomeros* — três corpos para uma cabeça —, com um poder de choque sobre os transeuntes que não falhou um único dia.

Era no tempo em que Antonin Artaud, libertado do asilo de Rodez, fazia ouvir uma voz de profeta e arrancava desenhos-gritos, representando a face humana; o tempo em que René Char, Julien Gracq, Jacques Prévert e Aimé Césaire faziam resplandecer a mais pura linguagem surrealista. Diante dos testemunhos de interesse vindos de todos os países, André Breton fundou, em 1947, *Cause*, uma comissão encarregada de os coordenar. Esta comissão teve de redigir dois panfletos, *Rupture Inaugurale* (1947) e *A la Niche* (1948), que marcavam as distâncias do Surrealismo em relação à política e à religião. O grupo surrealista, que se reunia todas as semanas no Café da Place Blanche, era invadido por uma tal quantidade de visitantes, que Breton, para eliminar os simples curiosos, fez redigir um questionário que seria apresentado a cada poeta ou pintor que quisesse fazer parte do movimento. Este questionário, feito numa sessão colectiva, continha oito perguntas («Que espera ao certo do Surrealismo, no momento presente? Que confiança tem nos meios racionais de conhecimento?», etc.). Em 1948, a revista *Néon*, que era uma espécie de jornal poético, ficou a dever a sua realização técnica ao poeta checo Jindrich Heisler, autor dos mais felizes achados. Finalmente, no Outono de 1948, *Solution Surréaliste*, na Galerie du Dragon, oferecia-se como lugar de encontro dos jovens artistas que chegavam ao Surrealismo, e punha à sua disposição um registo, onde poderiam declarar as suas reivindicações. Tudo estava portanto preparado para fazer do Surrealismo um organismo de acção eficaz, que absorvesse por espírito de síntese as ideias dispersas.

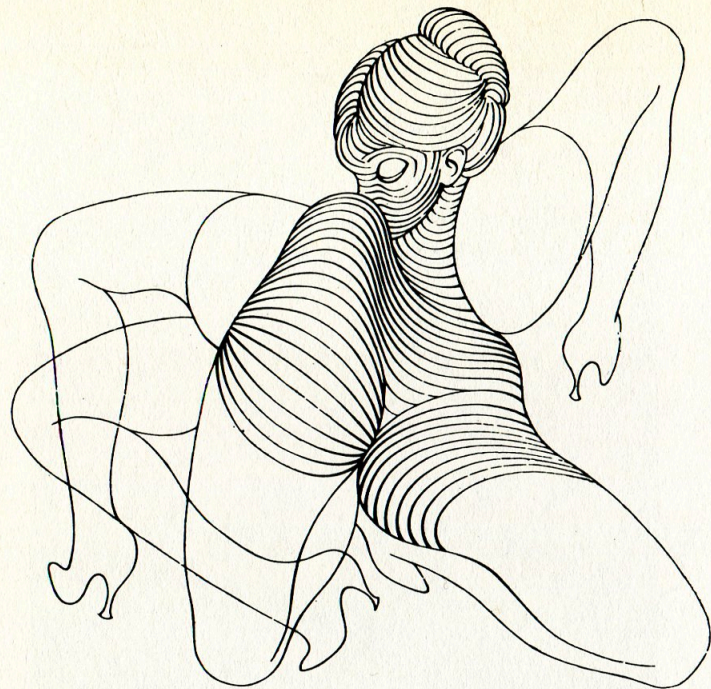
KURT SELIGMANN. O FOGO FÁTUO. 1937.

VICTOR BRAUNER. O LOBO-MESA. 1947.

JOSEPH CRÉPIN. PINTURA. 1944.

JOSEPH CRÉPIN. PINTURA. 1940.

MIRÓ. A POETISA. 1940.

De 1947 a 1950, múltiplas exposições afirmaram em Paris o regresso à cena dos artistas surrealistas: Yves Tanguy, Victor Brauner, Francis Picabia, Toyen, etc. A de Maria, em 1948, na Galeria Drouin, permitiu a Breton definir o seu pensamento. Mulher de um diplomata, Maria Martins, conhecida por Maria, tinha estado no Japão, onde se dedicara à cerâmica, seguindo a tradição local; mas quando, em 1939, decidiu dedicar-se à escultura, foi a alma do seu Brasil natal que lhe saiu das mãos. Os seus bronzes iam buscar à vegetação da Amazónia ondulações e emaranhados, para evocar «a procura de uma libertação que é preciso sobretudo não obter». Breton, tomando Maria como exemplo da mensagem que os trópicos transmitem ao Ocidente, notava: «O importante é que as opções de Maria a tenham levado do macrocosmo ao microcosmo, em vez de a fazer percorrer o caminho inverso, semeado de emboscadas e de logros. É, nunca nos cansaremos de o dizer, o Universo que deve ser interrogado em primeiro lugar sobre o homem, e não o homem sobre o Universo.»

MIRÓ. PERSONAGENS E CÃO DIANTE DO SOL. 1949.

Certos pintores optaram primeiro pelo Surrealismo, mas depressa tomaram a direcção oposta. Tal foi o caso de Jean-Paul Riopelle, pintor canadiano por quem Breton e alguns outros membros do movimento sentiam uma atracção profunda, embora ele não tivesse o culto da imagem. Riopelle, nascido em Montreal, fora discípulo de Paul-Émile Borduas, que em 1944 fundou no Canadá um grupo, os «Automatistas», inspirado no Surrealismo. À sua chegada a Paris, fez uma exposição com o pintor canadiano Leduc, intitulada «Automatismo», e participou na Exposição surrealista da Galeria Maeght. Riopelle procurava no automatismo pictórico a liber-

ANDRÉ MASSON. DE UM PAÍS NATAL IMEMORIAL. 1967.

HANS BELLMER. DESENHO. 1965.

dade e a amplitude do gesto; a sua robusta natureza de camponês dava aos seus jogos de cor uma sensibilidade particular. Na sua primeira exposição importante, em Março de 1949, na Galeria du Dragon, Élisa, André Breton e Benjamim Péret fizeram no catálogo o seu retrato dialogado: «Para mim, é a arte de um caçador superior», dizia Breton. «Em Riopelle tudo se ilumina ao sol dos grandes bosques onde as folhas caem como um biscoito de neve molhado em xerez», acrescentava Péret. Quando, em 1950, Riopelle passou do Surrealismo à abstracção lírica, foi um dos desertores mais lamentados.

Outro desses pintores foi Enrico Donati, italiano que se instalara em Paris em 1934, e que em 1940 partiu para Nova Iorque. Guiado pela amizade de Duchamp, Donati distinguiu-se entre os surrealistas exilados nos Estados Unidos. Cultivava uma pintura fluida, cujas manchas diluídas, segundo os princípios do automatismo, evocavam vagamente foguetes ou sombras num céu nocturno (*A Cabala*, 1944, *Gore e Mandro*, 1946). Esta arte sedutora, mas um pouco apagada, exigia necessàriamente uma evolução; Donati

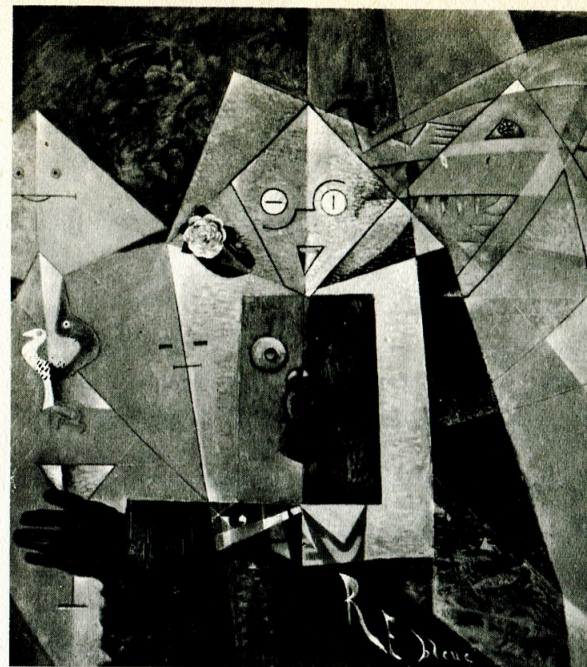
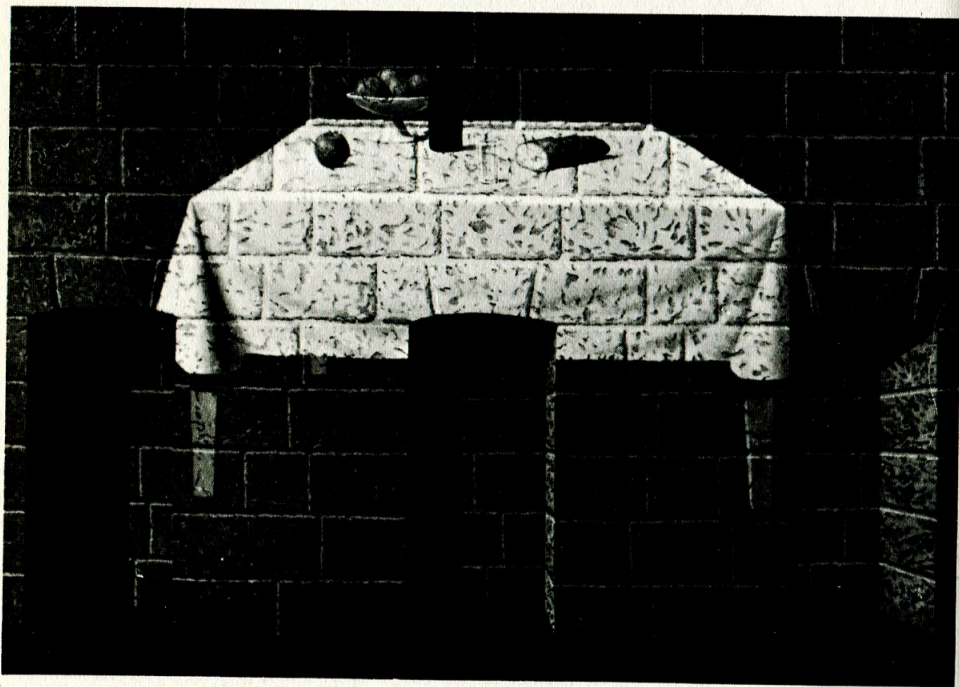
fê-la no sentido do abstracto, em 1950, dividindo os quadros em faixas de matéria granitada ou carbonosa.

Em Setembro de 1948, André Breton participou na fundação da Companhia de l'Art Brut, proveniente do Foyer de l'Art Brut, que organizou as primeiras reuniões numa cave de Galeria Drouin, na Praça Vendôme. Foi Jean Dubuffet quem teve a iniciativa de reunir, a partir de 1945, as «obras executadas por personagens indemnes de cultura artística». Em Outubro de 1949 houve na Galeria Drouin uma grande exposição, organizada por Dubuffet, que redigiu à laia de prefácio uma brochura sobre *L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels*, num estilo que lembra o elogio da idiotia por Tzara: «Seria preciso que os doutores fizessem o grande *harakiri* da inteligência, o grande salto para a imbecilidade extralúcida; só então lhes nasceriam os milhões de olhos.» Breton encorajou esta acção e interessou-se pelos pintores «em bruto», como Miguel Hernandez, Aloïse e Scottie Wilson.

YVES TANGUY. MULTIPLICAÇÃO DOS ARCOS. 1954.

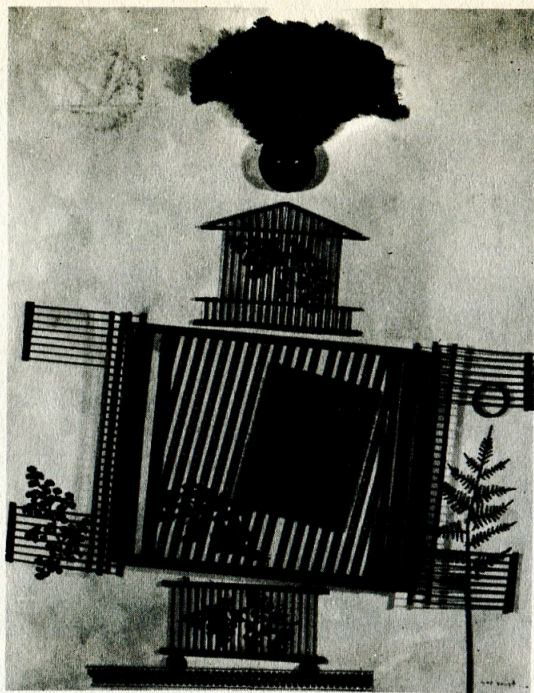
O que mais o encantou foi Joseph Crépin, picheleiro que dirigia uma sociedade musical e que, ao descobrir os seus dons de curandeiro, começou a tratar doentes, enviando-lhes um coração de papel recortado, que eles deviam colocar sobre o peito. No princípio da guerra, Crépin começou a pintar telas, todas do mesmo formato, porque uma voz interior lhe dissera: «No dia em que acabares de pintar trezentos quadros findará a guerra.» O trincentésimo, como lhe agradava notar, foi executado a 7 de Maio de 1945. A mesma voz ordenou-lhe em 1947: «Farás quarenta e cinco quadros maravilhosos e o mundo será pacificado.» Quando Joseph Crépin morreu, em 1948, ia no quadragésimo segundo. A sua pintura, representando templos onde apareciam por vezes cabeças, era constelada de uma infinidade de «pontos», uma espécie de pregos de cor de que muito se orgulhava.

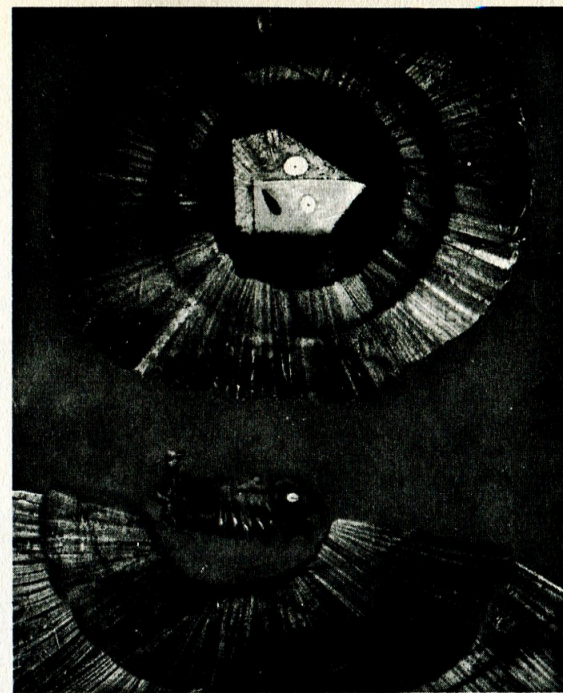
Assistiu-se desde o início do pós-guerra ao desabrochar dos mestres do Surrealismo, mais tarde mestres internacionais da arte moderna, cuja

RENÉ MAGRITTE. A AMÁVEL VERDADE. 1966.

ERNST. A HORA AZUL. 1946-1947.

influência podemos sentir, até, nas novas correntes de arte que se seguiram. Alguns isolaram-se, outros mantiveram estreitas relações com o movimento, mas todos eles, mesmo os que pareciam em ruptura, terminaram a evolução começada ou amadurecida no seio do grupo.

Depois das *Constelações* (1940-1941), Miró começou a pintar em 1945 grandes telas com fundos brancos ou pretos, às quais se seguiram, a partir de 1949, uma dupla série alternada de pinturas «lentas» e de pinturas «espontâneas», e em seguida quadros extremamente poéticos, com títulos que evocam bem a sua graça ligeira: *Os Jasmins Impregnam com o Seu Perfume Dourado o Vestido da Jovem* (1952) e *Ritmo da Passagem da Serpente Atraída pelo Sopro das Cabeleiras Desfeitas do Poente* (1953). Em 1954 deixou de pintar, para executar uma série de cerâmicas com Artigas; ao trocar em 1956 o seu *atelier* de Barcelona por uma casa em Palma de Maiorca, retomou o fio da sua inspiração, trabalhando, dizia ele, «como um jardineiro».

Aqueles que mantiveram fielmente o contacto com Breton fizeram-no muitas vezes de longe. Na sua propriedade do Connecticut, Yves Tanguy, a partir de quadros como *A Rapidez do Sono* (1945), encaminhou-se para

ERNST. HARPA EÓLICA.
PRIMEIRO AMOR-PERFEITO. 1965.

essas vertiginosas enumerações de pedras, que conduziram à *Multiplicação dos Arcos* (1954), e pareciam descrever o fundo dos abismos. Hans Bellmer, sem perder de vista a sua *Boneca*, talhou e poliu a imagem da mulher, como um diamante em bruto de que queria fazer a jóia mais estranha do Mundo. Wolfgang Paalen, procurando fundar uma «cosmogonia plástica», fez uma série de pinturas sobre o tema dos «antepassados a vir», e exprimiu sem recorrer à figuração as forças da Natureza e da humanidade. René Magritte, descrevendo imagem por imagem a sua aventura mental, dedicou-se, por meio de métodos que se tornaram perfeitos, a descobrir o nunca visto no banal e no familiar. Max Ernst, que se instalou em 1955 em Huismes, na Touraine, com Dorothea Tanning, trocou a antipintura pela pintura; as suas gravuras e esculturas completavam o resumo de um universo «no interior da vista». Wilfredo Lam, que tinha um *atelier* em Milão e outro em Paris, viajava constantemente, utilizando o seu vocabulário de formas na evocação de imemoráveis nostalgias.

ERNST. A LUA É UM ROUXINOL MUDO. 1963.

André Masson e Giacometti foram amigos dos escritores surrealistas, sem que a sua obra adquirisse por isso um significado diferente. Masson viveu perto de Aix-en-Provence, na estrada de Tholonet, a partir de 1947, e inspirou-se nos campos que o rodeavam. Fez inúmeras águas-fortes e litografias que formam séries, como por exemplo *Féminaire* (1956). Pintou sobre o tema das Migrações e recomeçou a fazer quadros de areia com uma técnica aperfeiçoada, antes de retomar as pinturas de paroxismo, em 1962, com *O Homem Ébrio*, e depois na série dos *Délire-Lansquenet*. Giacometti, ao voltar da Suíça, onde conhecera sua mulher, Annette, recomeçou, no *atelier* de Paris, a partir de 1945, nus e cabeças, que de novo se tornavam cada vez mais pequenas. De 1949 a 1951 fez grupos de figuras imóveis ou em movimento. Ávido de perfeição, procurou o impossível, até na realidade fundamental.

Afastado do Surrealismo desde 1948, Victor Brauner ultrapassou o seu período mágico para evocar uma mitologia pessoal extremamente

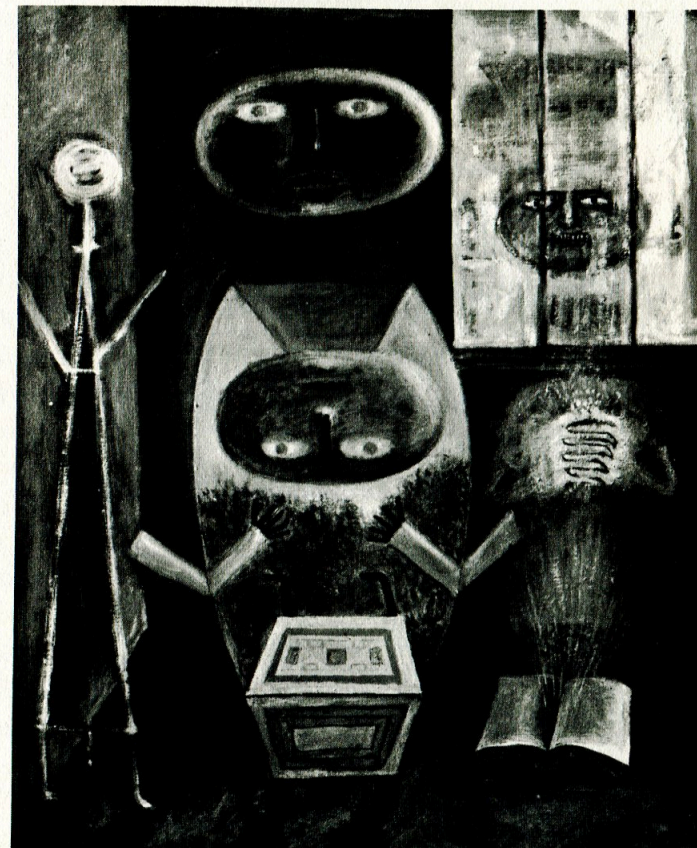
WILFREDO LAM. O SOMBRIO MALEMBO. 1943.

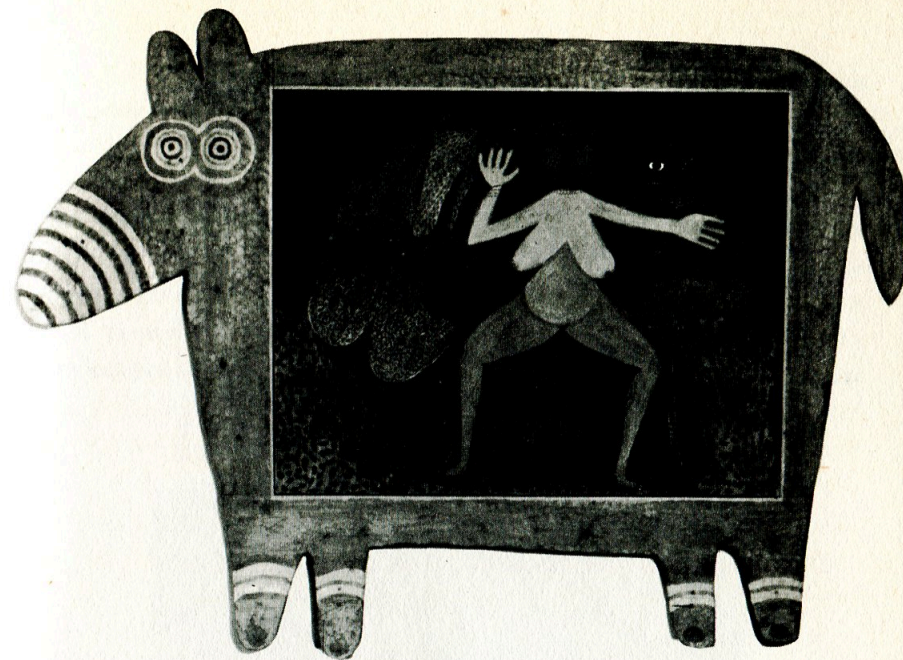
variada, com heróis surpreendentes, num estilo a maior parte das vezes caligráfico. De *Encontro Comigo Mesmo* (1948) a *A Base e o Cimo* (1964), soube dar a cada quadro uma história poética ou filosófica. De 1949 a 1955, Matta instalou-se em Roma, onde as preocupações políticas alimentavam a sua pintura. Em *Não Penses Mais em Fugir* (1953) e *Cobrir a Terra com Um Novo Orvalho* (1955), tentou atingir o *maximum d'être* sem mudar nada ao seu estilo. Os seus desenhos — por exemplo em 1955, a série da *Mattamorfose* (*interior e exterior*) — tornaram-se verdadeiros romances--folhetins gráficos.

Salvador Dali, no seu período «místico», iniciado com *A Madona de Porto Lligat* (1950), não faz mais do que continuar o período «revolucionário»: ambos utilizam o «método paranóico-crítico». Na altura em que publicou, em latim e francês, o *Manifesto Místico* (1951), Dali pintou um *Auto-Retrato Mole com Toucinho Grelhado* (1951), em que mostrava a pele da sua cara pendurada num ramo, como um envólucro vazio. O Dali que outrora dizia: «A beleza será comestível ou não será», e que dava uma conferência

em Barcelona com um pão no alto da cabeça encontra-se integralmente no Dali que, em Dezembro de 1955, disserta na Sorbona sobre a analogia entre o rinoceronte e a couve-flor, ou naquele que, em 1956, ilustra *Don Quichotte*, utilizando um arcabuz com balas cheias de tinta.

Alguns pintores, muito ligados ao Surrealismo, afirmaram-se tardiamente no pós-guerra. Entre eles encontrava-se Jacques Hérold, artista romeno que aderiu ao movimento em 1934, pouco depois da sua chegada a Paris, impelido por Tanguy, que ele muito admirava. Como o contacto com Breton e o grupo não fosse o que sonhara, Hérold conservou-se à

VICTOR BRAUNER. SER RETRATADO, REFRACTADO, ESPIADO PELA SUA CONSCIÊNCIA. 1951.

margem até 1938. Quando começou, as suas telas representavam esfolados; procedia, segundo os seus próprios termos, a «um esfolamento sistemático não só das personagens, mas também dos objectos, das paisagens e da atmosfera». Queria até «arrancar a pele do céu». Em seguida teve a obsessão do cristal, e todas as suas formas adquiriram um aspecto estratificado e vítreo, com facetas ou arestas cortantes. «Sendo a cristalização uma resultante da transformação da forma e da matéria, a pintura deve chegar à cristalização do objecto. O próprio corpo humano é uma constelação de *pontos-fogo*, de onde irradiam os cristais», escrevia. *Dante e Beatrice* (1939) é um dos primeiros exemplos deste estilo que, em *Liseuse d'Aigle* (1942) e *La Nourrice des Forêts* (1947), foi aplicado a temas poéticos. Em 1951, Hérold cortou relações com o Surrealismo e adoptou como ideal «pintar o vento», o que o levou a efeitos de dispersão e luminosidade, perceptíveis em *A Ampulheta* (1957) e *Le Shaman* (1957). Ilustrou numerosos livros e publicou um *Maltratado de Pintura* (1957), série de notas e de desenhos.

VICTOR BRAUNER. A LUZ SILENCIOSA. 1964.

VICTOR BRAUNER. A MÃE DOS MITOS. 1965.

A pintura de Clovis Trouille, por seu lado, saiu, pouco a pouco, da sombra em que calmamente este a cultivava, para delícia de um círculo de amadores. Foi em 1930 que o seu quadro *Remembrance*, exposto no Salão dos Artistas Revolucionários, foi notado pelos surrealistas, que o consideraram a partir de então como um dos seus. Trabalhando em Paris numa fábrica de manequins publicitários, Trouille era um pintor de domingo — e de que domingos! — que cultivava um estilo inspirado na Belle Époque da sua juventude. As suas personagens lembram ao mesmo tempo os filmes de Méliès, os cartazes *modern style*, o teatro do *Grand Guignol* e as ilustrações das crónicas do *Petit Journal*. Clovis Trouille queria ser um «colorista arbitrário» e iluminar até ao exagero cenas passionais. «Utilizo formas e temas académicos para fins subversivos. Aí é que está o picante», dizia. Compunha «quadros antitudo», que todos os anos tentava pacientemente aperfeiçoar e se recusava a vender. A sua tela *O Meu Funeral* (1940) causou sensação na Exposição do Surrealismo de 1947; fez mais duas versões dela, tão surpreendentes como a primeira. No *Barco Ébrio* (1942), em que descreve

DALI. DOM QUIXOTE ACABRUNHADO. 1957.

forçados evadindo-se de um navio que naufraga, pintou Cézanne agarrado a um mastro, tentando evitar a manápula de um marinheiro. A partir de então, não parou de fazer curiosas extravagâncias que testemunham o seu espírito cheio de frescura e da sua pintura, em que o insólito ecoa como um toque de timbale

Fora do grupo surrealista pròpriamente dito, vários pintores, sem possuírem verdadeiramente o seu espírito, sem contribuírem para os seus debates nem pôr em prática as suas exigências, apropriaram-se dos seus métodos para levar a cabo uma experiência paralela. Utilizaram sobretudo o que o Surrealismo tinha de mais vistoso, a execução de uma figuração fantástica; alcançaram, por vezes, êxitos que acreditaram junto do público a ideia de pertencerem, como um Magritte ou um Tanguy, à revolução pictórica

levada a cabo sob o impulso e o controle de André Breton. De todas as personalidades à margem do Surrealismo, Leonor Fini é a mais notável; nascida em Buenos Aires, em 1908, trocou a Argentina pela Itália e passou a infância e a adolescência em Trieste, instalando-se depois em Paris. Em 1936 participou na Exposição Internacional do Surrealismo, em Londres; em 1937 fez uma exposição individual em Nova Iorque, na Galeria Julien Levy, que foi prefaciada por Chirico. Ao princípio, Leonor Fini inspirou-se no maneirismo italiano, acrescentando-lhe um toque modernista influenciado por Max Ernst; pôs o seu estilo espectacular

JACQUES HÉROLD. TURBILHÃO DOS SINAIS. 1946.

JACQUES HÉROLD. A INICIADORA. 1959.

ao serviço de uma inspiração que evocava sobretudo esfinges, vampiros, bruxas e lobisomens, com estranhos acessórios, máscaras e conchas (*A Pastora da Esfinge*, 1941; *Sphinx Regina*, 1946; *O Fim do Mundo*, 1949). A sua pintura, que tende a mostrar a mulher reinando sobre o mundo dos artifícios, utiliza curiosos efeitos que encontramos nos seus outros trabalhos: ilustrações de livros, como a *Juliette* (1944), de Sade, e cenários e figurinos para peças de teatro, como *Le Mal Court*, de Audiberti (1956). A sua evolução levou-a finalmente a tratar, num gosto semelhante ao do Jugendstil vienense, aparições femininas que se aproximam das figuras de Gustav Kilmt, e que constituem sem dúvida alguma os seus melhores quadros (*A Festa Secreta* 1964; *A Vidraça do Outro Lado*, 1965).

JACQUES HÉROLD. A PAGÃ. 1964.

JACQUES HÉROLD.
LA FEMMOISELLE. 1945.

CLOVIS TROUILLE. O DIÁLOGO NO CARMELO. 1944.

Félix Labisse, nascido em Douai, em 1905, é outro dos artistas que, gravitando à roda do Surrealismo, cuja influência sofreram de forma superficial, são apenas «pintores de imagens», enquanto os verdadeiros surrealistas se queriam «pintores do inimaginável». Em 1923, Labisse partiu para a Bélgica, onde se instalou, residindo primeiro em Heyst-sur-mer e depois em Ostende, onde foi discípulo de James Ensor. Partiu em seguida para Paris e aí começou uma carreira de decorador de teatro; foi ele quem fez os cenários do primeiro espectáculo de Jean-Louis Barrault no Atelier, em 1934: *Autor d'une mére*, Faulkner. Labisse era amigo de Robert Desnos, que o encorajou desde o princípio, escrevendo: «Os seus quadros sobressaem já pelo sentido teatral, a inspiração lírica e, ao mesmo tempo, se poderei dizê-lo ao falar de pintura de cavalete, pelo gosto do ar livre.» A sua pintura especula sobre o tema das metamorfoses e joga com o contraste resultante de uma cabeça de animal num corpo feminino; representou assim uma mulher com cabeça de louva-a-deus (*Retrato Arrancado*, 1942) ou ainda com cabeça de leoa (*A Felicidade de Ser Amada*, 1943). Em *História Natural* (1948), recolha de desenhos com legendas explicativas, Labisse descrevia uma série de animais híbridos que inventou: *Rose-pleurs*, *Guivre-Guénégote*, *Adrouide*,

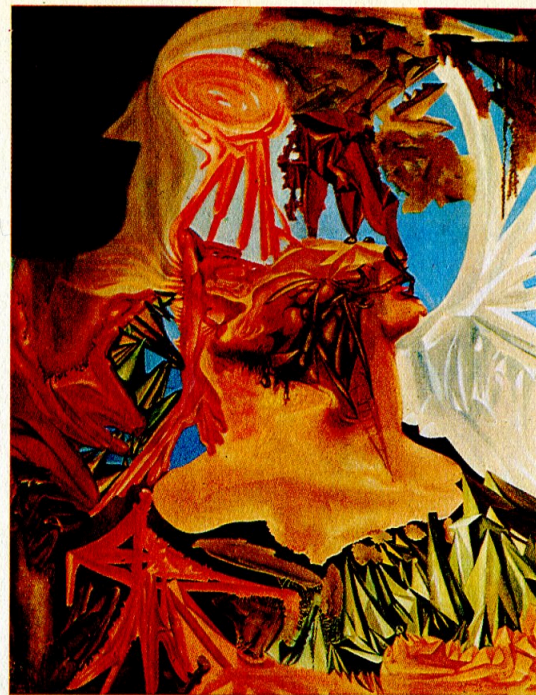
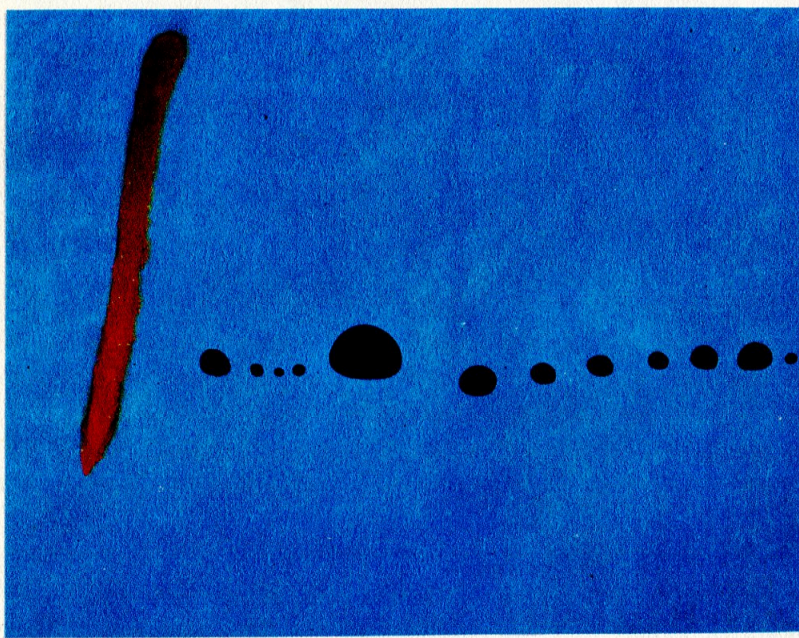
Arthus des Sables, e muitos outros, até ao *Flouviot*, peixe com forma de face humana. Manteve-se sempre fiel a este género de efeitos, acrescentando-lhes por vezes algumas variantes; as personagens eram troncos de árvores antropomorfos (*A Inconstância de Jasão*, 1955), e as mulheres dissimuladas sob um véu (*O Luto de Salomé*, 1961). Depois, abandonando as figuras, evocará por vezes *libidoscafos*, espécie de meteoros caídos em espaços desérticos (*Libidoscafos em Estado de Vigília*, 1962).

Em 1950, o Surrealismo tomou posição perante a pintura abstracta. Até então, as exigências dessa arte tinham sido tão fundamentalmente diferentes das da arte surrealista que esta nem sequer sentira necessidade de se definir em relação a ela. O que não impedia Breton de admirar Kandinsky, ou de pretender que os *Boogie-Woogie* de Mondrian eram quadros surrealistas. No entanto, depois da guerra, a arte abstracta geométrica deu lugar à abstracção lírica; a pintura de um Wols, ou de um Tobey, implicando um drama íntimo ou preocupações cósmicas, escapava ao estetismo detestado pelo Surrealismo. A pintura gestual, derivada do expressionismo abstracto americano, punha em jogo o automatismo pictórico;

CLOVIS TROUILLE. OH! CALCUTTA! CALCUTTA! 1946.

era portanto necessário que os surrealistas verificassem se esse género de automatismo podia ou não corresponder às suas opiniões. Primeiro, a sua atitude foi reticente; Benjamin Péret, no *Almanach Surréaliste du Demi--Siècle*, afirma-o com argumentos categóricos. Para ele, a pintura abstracta era uma demissão do espírito e considerava-a «um *ersatz* de ciência plástica», mas não uma arte: «Não pode, na realidade, existir nenhuma *arte* abstracta, tendendo a arte a *figurar*, seja o mundo interior do artista, seja o mundo exterior, seja a sua independência.»

No entanto, o crítico Charles Estienne, que gravitava em torno do Surrealismo, encorajava o desenvolvimento da abstracção livre contra a abstracção geométrica, que prevalecia ainda. Levou alguns jovens pintores, que se lamentavam de ter sido mal expostos no Salão de Maio de 1952, a fundar, como protesto, o Salão de Outubro, que agrupou quadros informais à volta de uma homenagem a Marcel Duchamp. Pouco depois, num artigo intitulado *Abstraccion et Surréalisme*, declarava: «Levando em conta

MIRÓ. AZUL. 2. 1961.

JACQUES HÉROLD. CABEÇAS. 1939.

a morte, para mim evidente, da abstracção decorativa e de simples deleite, e da figuração surrealista, creio que, com o apogeu da arte abstracta e um surrealismo não desenvolvido, mas, pelo contrário, restituído ao seu princípio, temos as duas chaves essenciais da arte moderna, a que está já feita e a que está actualmente a fazer-se.»

André Breton aprovou esta concepção. A Galeria Surrealista Étoile Scéllée, no número 11 da Rua Pré-aux-Clers, abriu em Dezembro de 1952 com uma exposição colectiva, seguida em Janeiro de 1953 pela primeira exposição individual de Simon Hantaï, cujas dezasseis grandes telas eram saudadas por Breton, no catálogo: «Uma vez mais, como talvez em cada dez anos, temos um *grande princípio*.» Hantaï, pintor húngaro que vivia em Paris desde 1949, compunha então quadros-objectos (*Rosa Solidificada*, 1953, e *Narciso Colectivo*, 1953), em que a figuração tendia a desaparecer sob o delírio da cor. Em Março de 1953, Breton expôs na Étoile Scéllée quatro membros do grupo Outubro, Jean Degottex, Duvillier, Marcelle Loubchansky e Messagier. No fim desse ano, o segundo e

LEONOR FINI. A FESTA SECRETA. 1964.

último Salão de Outubro, organizado na Galeria Craven com uma homenagem a Francis Picabia, indicava a fusão possível do Surrealismo e da abstracção, que Charles Estienne intitulou de *tachisme.*

O termo não era seu, mas de Pierre Guéguen, o crítico de *Art d'aujourd'hui*, que o empregara num sentido lato. Charles Estienne deu-lhe o significado que queria e explicou-se a esse respeito num artigo em *Le Combat*, publicado em 1 de Março de 1954, onde conta a história do *tachisme:* «É bem evidente que, se os *tachistes* fazem *taches* (manchas), é exactamente e na mesma medida em que as feras eram habitantes do jardim zoológico

e em que os cubistas faziam cubos.» E acrescentava: «Os inimigos de Outubro sabem perfeitamente que as *manchas de Outubro* têm pouco a ver com gatafunhos, e tudo, pelo contrário, com uma liberdade de expressão total que pretende, de cada vez, partir do zero.» Este acto de nascimento do *tachisme* provocou no mesmo jornal toda a espécie de protestos de pintores e de críticos, dizendo um deles: «O Surrealismo de 1954, em dificuldades de invenção, acaba de descobrir uma nova receita, a mancha, o tachismo para pintores, poetas e cidadãos.» Charles Estienne pôs fim ao debate no seu artigo *Dont acte*, de 5 de Abril de 1954, demonstrando que ele era apenas a causa indirecta deste tumulto: «Tudo surgiu quando o Surrealismo, quero dizer Breton, se declarou de acordo — e ultrapassada qualquer forma de *tachisme*, todos o sabem bem — com o *princípio de unificação* das duas tendências actuais da pintura: a abstracção lírica e o surrealismo pictórico, tal como aparece hoje, por exemplo, em Hantaï ou Paalen.»

Esta tentativa de conciliação de duas opções radicalmente divergentes viria a abortar. Hantaï, em quem Breton tinha grandes esperanças para a

FÉLIX LABISSE. CHARLOTTE CORDAY. 1942.

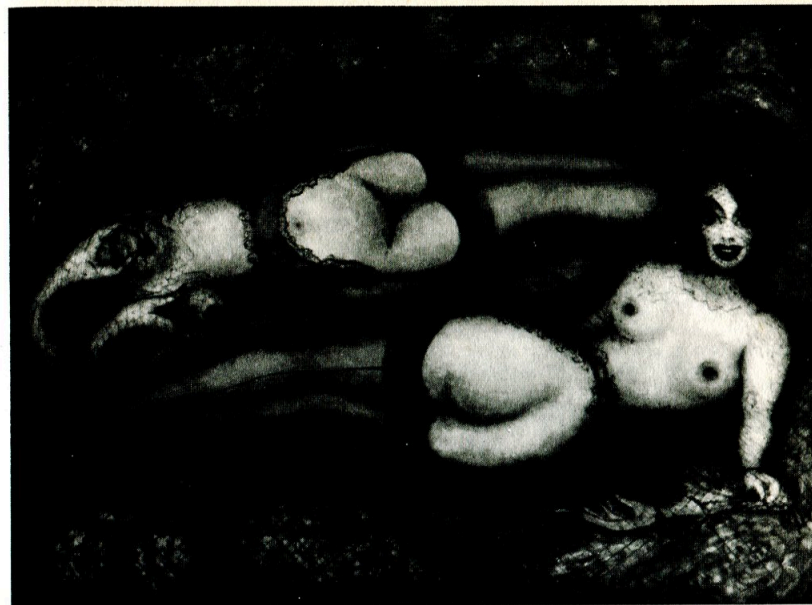
realizar, aproximou-se de Georges Mathieu, com quem fez em 1957 uma série de manifestações, comemorando a heresia de Siger de Brabant, que o grupo surrealista anatematizou no seu panfleto *Coup de semence*. A palavra *tachisme*, deixando uma espécie de surrealismo abstracto, tornou-se sinónimo de abstracção informal, e o próprio Mathieu se serviu dela para comentar a sua pintura. Breton, ultrapassando estas distinções, voltou à linha que outrora traçara, proscrevendo «*a obra de arte-fita*, a tanto o metro», em proveito da «obra de arte-acontecimento», a única que o Surrealismo sempre desejou produzir.

12

A OCULTAÇÃO DO SURREALISMO. A ARTE MÁGICA. TRÊS ELEITOS: PIERRE MOLINIER, MAX WALTER SVANBERG, ENRICO BAJ. A EXPOSIÇÃO DE 1956: «EROS». AS ESPERANÇAS DO SURREALISMO. A EXPOSIÇÃO DE 1965: «L'ÉCART ABSOLU». PERSPECTIVAS DE FUTURO

«A ocultação profunda, autêntica do Surrealismo», ou seja, a sua transformação num meio secreto, fechado, encarregado de cultivar num clima ideal as ideias-força do mundo moderno, da mesma maneira que foram praticadas as ciências esotéricas na Idade Média — essa ocultação que Breton reclamava já no *Segundo Manifesto* foi plenamente realizada durante os últimos dez anos da sua vida. A maior parte das liberdades conquistadas pelos surrealistas tinham-se tornado verdades correntes, assimiladas em parte pelos costumes e de que aproveitavam em todo o caso o pensamento e a arte de vanguarda, por vezes sem o confessar. O Surrealismo quis dirigir-se a partir de então a iniciados e agir de tal forma que aqueles que viessem até si fossem obrigados a passar por uma iniciação para poderem atingi-lo. André Breton esforçou-se por manter, com um grupo renovado, os princípios fundamentais do movimento e pôr em discussão ao seu nível os factos da actualidade e o futuro da criação artística. Sucederam-se revistas como *Médium*, *Le Surréalisme même* e *La Brèche*, para testemunhar da actividade deste colégio espiritual. Faziam inquéritos, no mesmo tom

dos de outrora, sobre o *strip-tease* ou sobre a oportunidade das viagens interplanetárias. Num deles, particularmente interessante, e com o título de «Abrireis?», perguntava-se aos leitores o que fariam se determinados «nobres visitantes» — Balzac, Cézanne, Seurat, Goya, Robespierre, etc. — lhes batessem à porta. Os surrealistas fizeram também intervenções que tiveram quase sempre como fim salvaguardar a memória de um poeta ou artista, sobre quem não admitiam interpretações abusivas. Inventaram igualmente novos jogos, como o das cartas de analogias, uma variante do jogo dos retratos, e sobretudo, o de «Um no Outro». Breton, que o aperfeiçoou com Péret na sua casa de Saint-Cirq-la-Popie, gostava muito deste jogo e explicou as suas regras do seguinte modo: «Um de nós saía e tinha de decidir identificar-se com um determinado objecto, excluindo-se a si (uma escada, por exemplo). Os outros tinham de combinar durante a sua ausência um outro objecto com o qual ele se identificaria (uma garrafa de champanhe, por exemplo). Em seguida, tinha de se descrever como garrafa de champanhe, mas acrescentando-lhe algumas particularidades, de maneira que à imagem dessa garrafa se viesse sobrepor pouco a pouco e até a substituir a imagem da escada.» Este tipo de jogos, meios colectivos de conhecimento, não teve, porém, repercussões tão evidentes sobre a pintura como a invenção do *cadavre exquis*, em 1926.

Neste período de ocultação, as pesquisas da arte surrealista puseram em causa a magia, se não para se inspirar directamente nela, pelo menos para a utilizar como sistema de referência. A transição foi estabelecida pelo interesse que Breton dedicou à iconografia céltica, a seguir à leitura de *L'Art gaulois dans les médailles* (1954), de Lancelot Lengyel. Viu nele uma prova formal da inutilidade da disputa entre figurativos e não figurativos em arte e uma razão para seleccionar as obras do passado em função da sua oposição à cultura greco-latina. A exposição Perenidade da Arte Gaulesa, de que foi um dos organizadores, em 1955, no Museu Pedagógico, confrontava medalhas gaulesas e quadros contemporâneos, «cuja única medida comum era a de sacudir o jugo greco-latino». Apercebeu-se de que esta lei de aproximação era insuficiente, enquanto a noção de magia era suficientemente extensível para conciliar tendências da arte aparentemente inconciliáveis. Com o seu livro *L'Art Magique* (1957) quis suscitar um movimento de opinião e purificar as fontes do juízo estético. «Aplicado delibe-

PIERRE MOLINIER. A FLOR DO PARAÍSO.

radamente à palavra *arte*, o epíteto *mágica* vem trazer um acréscimo de exigência», escrevia ele. Este conceito tornava possível uma nova hierarquia de valores, uma «dignificação» da obra de arte fora dos critérios formais ou intelectuais, que geralmente a situam. Permitia também englobar obras de categorias diferentes, como o testemunhava a ilustração do livro, reunindo exemplos de artes arcaicas, emblemas alquímicos, lâminas do Tarot, bandeiras tibetanas, imagens de filmes como *A Noiva de Frankenstein* e *Le Golem*, o Palácio Ideal do carteiro Cheval e alguns quadros de Goya, Monsù Desiderio e Watteau. Breton traçava um paralelo entre as representações de uma «magia em exercício», tal como sucedeu no passado, e as obras que são mágicas, sem testemunhar de uma doutrina ou de um ritual, quer dizer, «todas as que exercem sobre nós um poder que excede o que se poderia esperar dos seus meios perceptíveis».

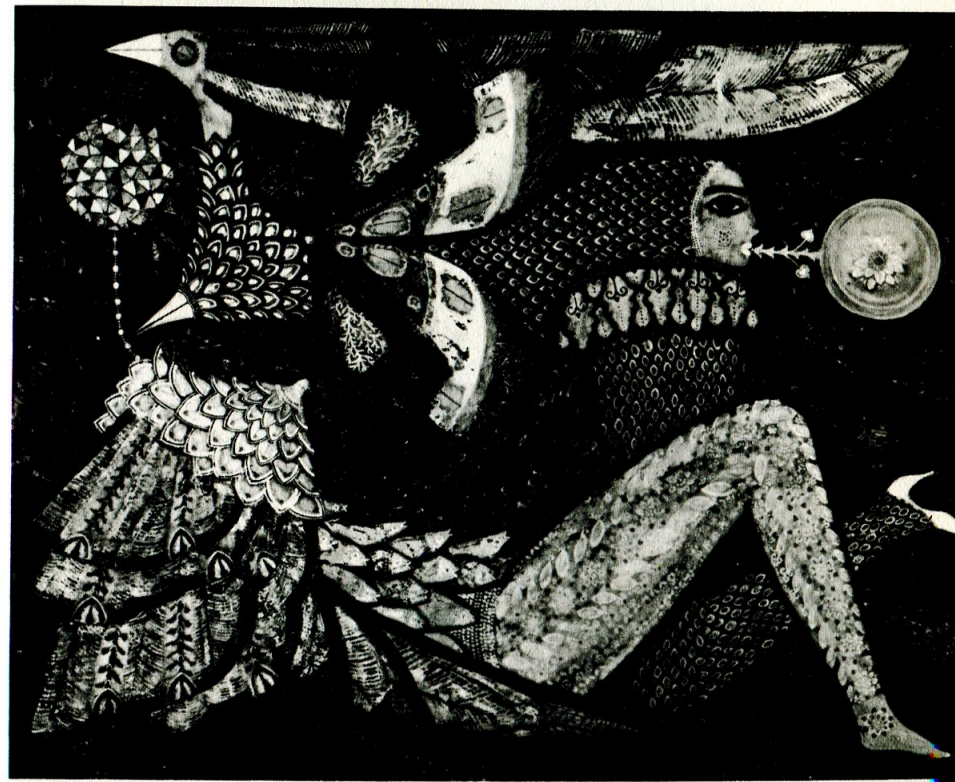
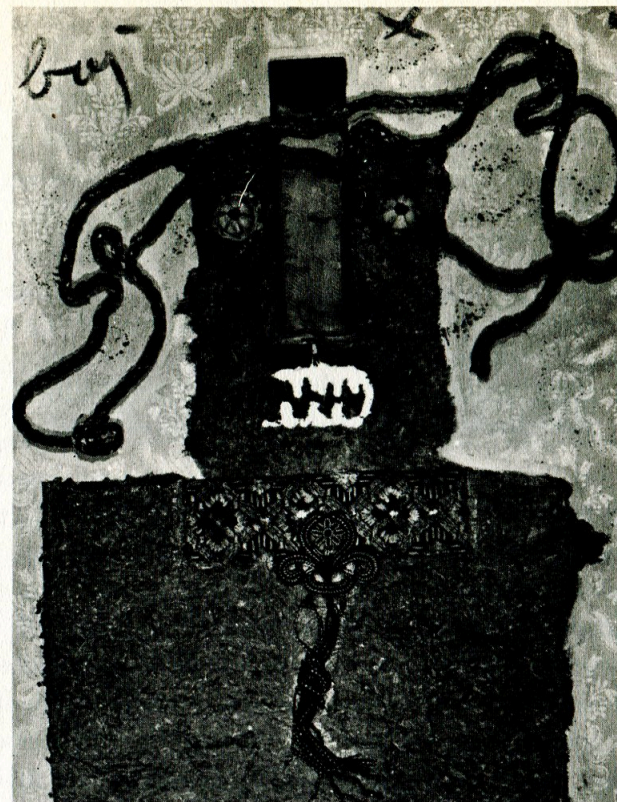
Poder-se-ia crer que a arte mágica substituiu a arte revolucionária, outrora proclamada como ideal, e que a actividade surrealista se desenvolveu em duas fases, tendo como fim, respectivamente, a revolução e a magia. Na realidade, trata-se, em ambos os casos, apenas de uma dominante. «A magia presume o protesto e até mesmo a revolta», dizia, aliás, Breton.

MAX WALTER SVANBERG. RETRATO DE UMA ESTRELA.
RETRATO III. 1952.

Não admite que o artista sacrifique a sua liberdade de criação à causa mágica: «Procederemos de modo a não considerar aqui como arte *especìficamente* mágica senão aquela que recria, a qualquer título, a magia que a gerou.» Confessa que, diante das obras da Antiguidade, provenientes de práticas mágicas, é sensível sobretudo ao seu poder de desconcertar: «Salvo raras excepções, já não é pela magia que as condicionou que elas têm poder sobre nós, mas pela beleza que delas se desprende, mesmo quando só acessòriamente a tenham procurado.» A revolução e a magia são os dois valores sob os quais o Surrealismo dissimulou a sua

razão de ser inconfessada, que era a formação de uma religião da inspiração poética. Estes dois valores sucederam-se contìnuamente como o dia e a noite no pensamento surrealista, cujas contradições provêm justamente da impossibilidade de os conciliar. Quando optavam por um ou por outro, os surrealistas faziam-no quase nos mesmos termos; as obras que Breton considerava mágicas têm as mesmas qualidades e o mesmo sentido das que ele considerava revolucionárias.

Pierre Molinier foi um daqueles em quem Breton confiou para ilustrar a sua concepção de uma magia pictórica, que não fazia necessàriamente alusão aos aspectos da alquimia. Nascido em 1900, em Agen, Molinier gabava-se de um passado de aventureiro e de gerente de bar, que teria

MAX WALTER SVANBERG. OS BRINQUEDOS DO CONTRA-SENSO. 1958.

MAX WALTER SVANBERG. ILUSTRAÇÃO PARA «LES ILLUMINATIONS» DE ARTHUR RIMBAUD. 1958.

ENRICO BAJ. RETRATO. 1963.

conciliado com a sua vocação de pintor, muito cedo desperta. Em 1925 fez inúmeros desenhos representando castelos; em 1929 fez a sua primeira tela abstracta, *A Dama Loira,* composta por duas manchas, uma amarela e outra preta. Em 1940 começou a pintar rostos de mulheres estranhas e dominadoras. Pouco a pouco, estas heroínas transformaram-se nas actrizes do seu teatro mental, entregues aos ensaios de uma tragédia destinada a ser representada por detrás do pano. Foi em 1950 que Molinier contactou com André Breton, trocando com ele vasta correspondência, de Bordéus. Em 1955, a exposição de Molinier na Galeria Étoile Scéllée foi celebrada por Breton como um triunfo da arte surrealista: «A virtude da sua arte, que se deseja deliberadamente *mágica* ..., está em transgredir a lei que quer que qualquer imagem pintada, por mais evocadora que seja, continue

apesar de tudo objecto de ilusão consciente e não desça ao plano da intervenção activa na vida.» A pintura de Molinier, baseada numa única obsessão, evoca uma espécie de rameira, uma criatura radiosa e cruel, que estende os membros sobre o Mundo, formando com as presas que absorve um só corpo monstruoso, como um polvo feminino. O que Breton considera mágico através de Molinier é portanto a possibilidade que a pintura tem de criar uma perturbação que desorienta as ideias e guia os desejos.

Outra revelação do Surrealismo do pós-guerra, Max Walter Svanberg, pinta igualmente variações matizadas sobre uma aparição feminina, que se oferece, se esconde, se disfarça ou se multiplica, por vezes com várias cabeças e uma carne semelhante a um tecido arrendado. Svanberg fundara em 1948, em Estocolmo, o grupo dos Imaginistas, que fazia apelo ao lirismo e ao fantástico, mas de que se afastou fàcilmente quando, em 1953, o seu quadro *Retrato de Uma Estrela* foi notado numa exposição de Paris pelos surrealistas, que imediatamente entraram em contacto com ele. Foi-lhe prestada homenagem num número de *Médium* (n.º 3, 1954), e em 1955 organizou-se uma exposição das suas pinturas na Étoile Scéllée. «A minha pintura é um hino à mulher, esse estranho híbrido de visões

CAMACHO. ACE DES TR... 1967.

MAX WALTER SVANBERG.
OFERTA ÀS DAMAS DA LUA. 1957.

e de realidade, de beleza convulsiva e de castas tentações», escreveu. As mulheres de Svanberg são também estrelas e pássaros; estão cobertas de adereços que parecem feitos de asas de borboleta e alimentam ilusões. Para as descrever de forma mais luxuosa, compõe por vezes «mosaicos de pérolas». Breton, afirmando que Svanberg lhe provoca uma fascinação, analisa admiràvelmente os efeitos de uma pintura fascinante: «Introduziu-me logo à primeira vista nesse cone de luz ao mesmo tempo cego e inquietante, onde penetra a breves intervalos um dardo, onde reina a vertigem e onde o ser avança contra si próprio, por pequenas fases, impelido por uma atracção irresistível, aspirado pelo absoluto do perigo.» Sempre a mesma convicção de que um quadro deve ser habitável e suscitar perturbações no inconsciente do espectador. Svanberg é sem dúvida o maior pintor surrealista sueco e ao mesmo tempo um solitário; com efeito, só em 1964 é que foi a Paris, encontrando pela primeira vez Breton e o seu grupo.

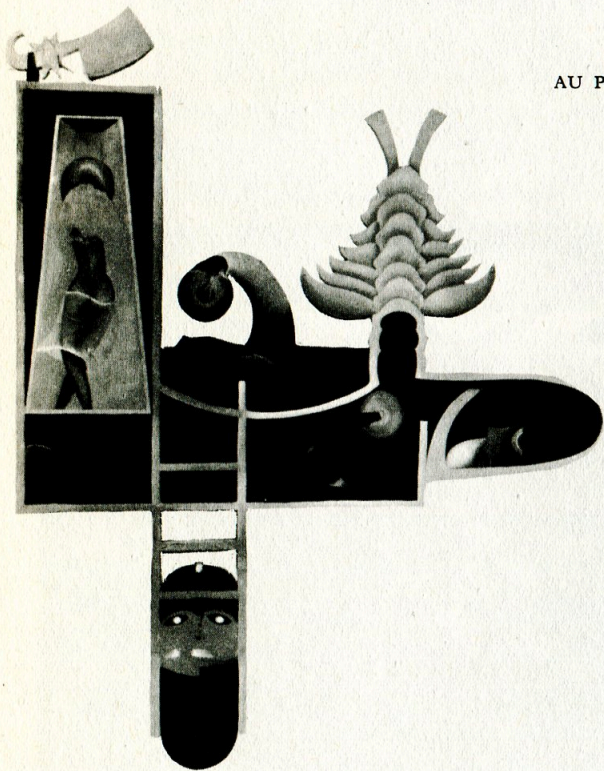
Enrico Baj, pintor italiano que foi em 1951 o promotor do Movimento Nuclear em Milão, situa-se noutro plano. A sua pintura emprega a colagem com uma habilidade de virtuoso, utilizando-a para fins satíricos. Há em si muito de infantil, que o leva a troçar das suas inquietações, e a imaginar um papão que ele desarma com os seus poderes, desfigurando-o. Em *Tralali Tralala* (1955) e *Petit animal de chambre* (1955), começou a representar essa personagem a que chama «il signore Olo», feito de um rosto

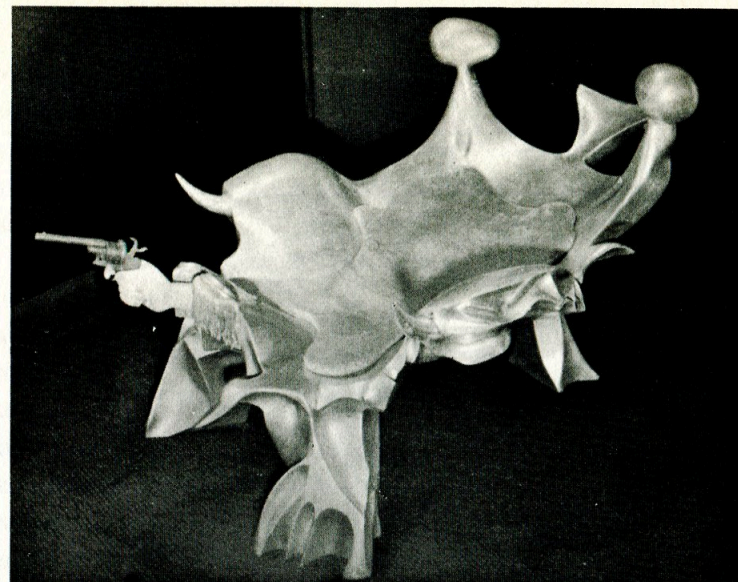
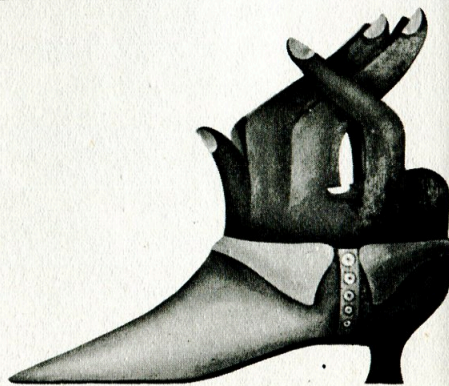
«O FESTIM CANIBAL». (EROS), 1959-1960.

e de pernas, sem tronco nem braços. Confeccionou, com bocados de papéis pintados e de tecidos, os Ultracorpos, rostos caricaturais ao mesmo tempo burlescos e graves. Em 1961 realizou uma série de quadros-objectos parodiando móveis de estilo — armários, mesas e cómodas, com gavetas que não se abrem —, utilizando folhas de pau-rosa e embutidos, criando personagens com forma de móveis *(Perfil de Aristocrata*, e *Estilo Primeiro Império*, 1961). A sua série mais célebre é a dos generais, cobertos de medalhas verdadeiras que ele coleccionava *(Homem do Nariz Condecorado*, 1961; *Parada Militar no Bosque de Bolonha*, 1963). Baj ilustrou o *De Natura Rerum*, de Lucrécio, de forma pouco convencional.

No dia 15 de Dezembro de 1959 abriu a 10.ª Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, na Galeria Daniel Cordier, sobre um tema escolhido com um fim antiestético: o erotismo. Numa carta aos participantes, Breton designava-o como «um lugar privilegiado, teatro de indicações e de proibições, em que se jogam as mais profundas instâncias da vida», e lembrava que, «muito longe de necessitar de representação de cenas escabrosas, ele tira grande partido do equívoco e presta-se a numerosas transposições». Justificava a sua decisão pela necessidade de dizer ao público que a obra de arte, devorada por preocupações puramente formais, devia reencontrar a potência emocional que perdera. «É aí — e sem dúvida ùnicamente aí — que é suposto estabelecer-se, por meio da perturbação entre o apresentador e o espectador, a *ligação orgânica* que falta cada vez mais à arte de hoje.» A realização, a cargo do arquitecto Pierre Faucheux, era de molde a dar a impressão de uma «cerimónia faustosa num subterrâneo». Uma gruta com paredes de veludo verde e o chão atapetado de areia fina dava para uma sala fetichista organizada por Mimi Parent. O tecto-ventre, concebido por Marcel Duchamp, agitava-se com palpitações; a sonorização apresentava suspiros gravados pelo

«O FESTIM CANIBAL». PORMENOR. (EROS). 1959-1960.

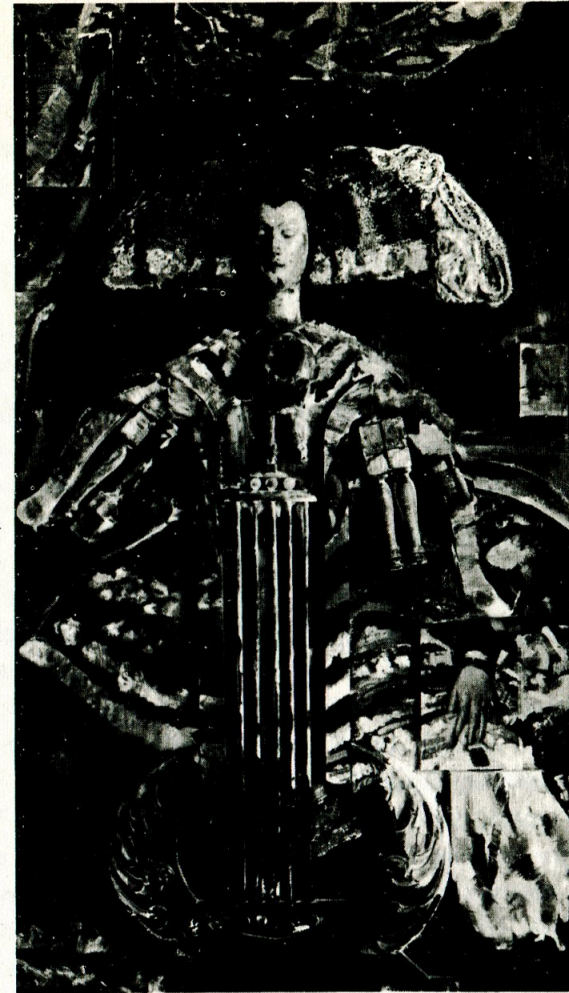
poeta Radovan Ivsic. Meret Oppenheim tinha feito um *Festim Canibal*, com um grupo de manequins representando homens sentados à volta de uma mesa, onde estava deitada uma mulher com a cara de ouro e o corpo coberto de alimentos. Entre os expositores havia dois convidados, Rauschenberg e Jasper Jones, que indicavam a filiação da Arte Pop no Surrealismo. A revelação mais interessante foi Friedrich Schröder-Sonnenstern, pintor autodidacta alemão que Bellmer descobrira em Berlim. Schröder-Sonnenstern começara a desenhar em 1949, com cinquenta e sete anos, depois de ter sido cantineiro, moço de estrebaria num circo, trabalhador rural e de ter conhecido a prisão e o asilo. As suas obras, pintadas exclusivamente a lápis de cor, são caricaturas fantásticas da

JEAN-CLAUDE SILBERMANN. AU PLAISIR DES DEMOISELLES. 1964.

JEAN-CLAUDE SILBERMANN. SEMIRAMIS. 1964.

UGO STERPINI. POLTRONA À MÃO ARMADA. 1965.

humanidade, em que se descrevem os homens e as mulheres como personagens de um *music-hall*, o Universo.

À volta de Breton sucediam-se continuamente os jovens pintores, substituindo aqueles que, chegados à maturidade, prosseguiam o seu caminho como solitários; e ele próprio manteve constantemente desperta a sua disponibilidade em relação às reivindicações da juventude. Todos esses artistas novos, sobre os quais se pronunciara ou que ajudara a esclarecer, constituíam para ele as esperanças do Surrealismo. Yves Laloy, inicialmente arquitecto, utilizou uma linguagem plástica inspirada em Kandinsky para evocar construções geométricas e edifícios celestes, cujas formas não são mais que ritmos. O pintor mexicano Alberto Gironella baseou a sua actividade em metamorfoses que provocava nas obras de arte do passado; partindo da *Rainha Maria Luísa de Bourbon Parma*, de Goya, e, em 1960, da *Rainha Mariana*, de Velásquez, Gironella fez uma série de quadros-objectos, variações sobre um tema que dissecou, como se quisesse fazer a sua exegese. Le Maréchal, que começou por escrever poemas, exprimiu nas suas pinturas um universo de visionário, que parece observado através de binóculos embaciados, fazendo vacilar

no espaço os edifícios, ao sabor da sua imaginação apocalíptica. Jean-Claude Silbermann, também poeta, compôs a partir de 1963 «anúncios manhosos», recortados em contraplacado, que são os das lojas fictícias. Hervé Télémaque, pintor haitiano, fez depois de 1961 quadros em que a sua mitologia pessoal, inspirada nas bandas desenhadas e nos anúncios publicitários e sobrecarregada de colagens e de inscrições, integra o Surrealismo na Arte Pop. O pintor cubano Jorge Camacho, que aderiu ao Surrealismo em 1961, cultivava uma pintura veemente, que ilustra episódios de suplício. Um outro cubano, o escultor Agustin Cardenas, criou verdadeiros tótemes de ébano ou de mármore, polidos, perfurados e cinzelados, para os tornar semelhantes aos produtos de uma germinação natural. O pintor alemão Konrad Klapheck representou em 1955 uma máquina de escrever, como desafio ao *tachisme*, e descobriu que podia exprimir os seus desejos e revoltas reproduzindo objectos mecânicos. Fez curiosas séries de pinturas em que as relações amorosas, familiares e sociais, são simbolizadas por máquinas de costura, telefones, sereias, torneiras, chuveiros e campainhas de bicicleta. Finalmente, Robert Lagarde fez do automatismo pictórico o objectivo das suas pesquisas com as suas «imagens subtraídas ao negro», obtidas pelo *grattage* de superfícies cobertas de guache negro; o mesmo sucedeu com Adien Dax, o mais velho de todos, com as suas «impressões em relevo», que são *frottages* com sombras carregadas, e os seus «anúncios interpretados» com tinta de imprensa diluída. Mais do que uma renovação, são prolongamentos das pesquisas do passado.

A XI Exposição Internacional do Surrealismo, em Dezembro de 1965, na Galeria L'Oeil, em Paris, pode ser considerada o testamento espiritual de Breton. O tema escolhido inicialmente fora a Visão Surrealista da Mulher; é significativo verificar que foi substituído por L'Écart Absolu. Sob este termo, Charles Fourier designou em *La Fausse Industrie* um método fundado sobre o princípio «de explorar amplamente o espírito de contradição, de aplicá-lo não a tal ou tal sistema de filosofia, mas a todos em conjunto, à civilização que é o seu cavalo de batalha e a todo o mecanismo social actual da humanidade». *L'Écart Absolu* é, portanto, a decisão preconcebida de dizer e fazer o contrário de tudo o que foi dito até então. Esta era a suprema lição que o fundador do Surrealismo queria dar à sua época: ir contra a corrente em tudo, não por oposição estéril,

ALBERTO GIRONELLA. A RAINHA MARIANA. 1961.

mas para voltar às fontes de tudo. Esta manifestação apresentou-se como «uma exposição de *combate*, que ataca *directamente* os aspectos mais intoleráveis da sociedade em que vivemos», exposição que exclui, aliás, «a ideia anti-surrealista de um *programa* pormenorizado, que seria à primeira vista gerador de vida poética e de miséria artística». Várias obras simbólicas marcavam esta recusa: num quadro decorado por Pierre Faucheux, *O Desordenador*, máquina que, ao carregar-se num botão, iluminava um com-

ANDRÉ MASSON. RETRATO DE ANDRÉ BRETON. 1941.

partimento onde estava um objecto. Havia assim dez compartimentos contendo objectos fabricados, para protestar contra as diversas servidões da vida moderna, da tecnocracia ao desporto. O público, depois de passar sob um *Arco da Derrota*, erigido contra os triunfos militares, chegava diante do *Consumidor*, espantalho feito por dois colchões em cruz, com uma tina ao centro, onde estavam misturados vários jornais. Uma série de quadros dos epígonos citados acima, obras-referências dos mestres do Surrealismo, objectos reunidos numa sala aberta em que era proibido entrar, e móveis insólitos de Ugo Sterpini e Fabio de Sanctis, atestava a permanência dos valores surrealistas, depois de mais de quarenta anos de aventura espiritual, fértil em metamorfoses.

Em 1966, a morte de André Breton marca o fim do Surrealismo na qualidade de movimento organizado. O número dos testemunhos dos seus mais antigos companheiros, que publicaram nessa altura as revistas parisienses, mostrou até que ponto ele tinha sabido ser menos um chefe de escola que um director de consciência, no sentido mais digno do termo. Mesmo aqueles que estavam há muito tempo separados dele por diferendos de todo o género, como Aragon, Michel Leiris, Max Ernst ou o historiador de cinema Georges Sadoul, confessaram pùblicamente a sua tristeza. Não se poderia imaginar uma actividade surrealista sem Breton; as exposições

surrealistas, fora da sua cumplicidade com Duchamp, já não poderiam ser mais do que retrospectivas. Houve, sem dúvida alguma, jornalistas que de ano para ano, desde o nascimento do Surrealismo, tentaram enterrá-lo; esforçavam-se por o assimilar a uma moda intelectual, sujeita aos caprichos da opinião pública, e quase se escandalizavam vendo que ele resistia às flutuações do tempo. Para qualificar uma obra estranha, que opõe a força do sonho aos constrangimentos da realidade, dir-se-á ainda que ela é «surrealista»; mas será preciso evitar empregar este epíteto de forma inconsiderada. André Breton mostrou sempre um desprezo profundo por aquilo a que chamava «a fantasmagoria aplicada» ou «o surrealismo de bazar»; não dava crédito algum aos pintores que se contentavam em imitar os processos dos verdadeiros surrealistas, sem serem impelidos pelo seu espírito aventuroso e revoltado. O Surrealismo, tal como o praticaram os do grupo de artistas e de poetas que o fundaram, continuará a ser o mais ilustre antecedente e o modelo insubstituível dos criadores que verão na arte, não a procura de uma estética, mas a utilização dos estados inefáveis do ser e dos mistérios do Universo.

BIOGRAFIAS

ARP, Hans (Estrasburgo, 1887-Locarno, 1966).

Depois de frequentar a Escola de Artes Decorativas de Estrasburgo, foi aluno da Academia de Weimar, de 1905 a 1907. Conheceu Kandinsky durante uma estada em Munique, em 1911, e no ano seguinte participou na segunda exposição do *Blaue Reiter*. Em 1915 encontra em Zurique Sofia Taeuber, com quem casará em 1921, e com quem compôs bordados, tapeçarias e papéis colados. Arp contribuiu para o aparecimento de *Dada*, em 1916, no ambiente do Cabaret Voltaire. No mesmo ano fez os primeiros relevos em madeira. Em 1920 realiza em Colónia, juntamente com Max Ernst, uma série de colagens a que chamaram *Fatagaga* («Fabricação de quadros garantidos gasométricos»), e publicou em Hanôver o seu primeiro livro de poemas: *Die Wolkenpumpe (A Bomba de Nuvens)*. Em 1925 vai a Paris, e um ano depois instalou-se definitivamente em Meudon. Em 1930 fez os seus primeiros «papéis rasgados» e expõe com o grupo Cercle et Carré (Círculo e Quadrado). No ano seguinte começou a dedicar-se à estatuária. Durante a guerra refugiou-se na Suíça, onde Sofia Taeuber morreu em 1943. Arp voltou para Meudon em 1946 e compilou os seus poemas em *Le Siége de l'Air*. Fez esculturas monumentais para o Graduate Center da Universidade de Harvard (1950), para a Cidade Universitária de Caracas (1953), para o Secretariado da U.N.E.S.C.O. em Paris (1957), para a Technische Hochschule de Brunswick (1960) e para a Biblioteca da Universidade de Bona (1961), assim como *Estelas* e *Paredes* de cimento para a Escola de Artes Aplicadas de Basileia. A sua obra foi um doseamento perfeito entre *Dada*, a arte abstracta e o Surrealismo.

BELLMER, Hans (nascido em 1902 em Katowice, Silésia).

Filho de um engenheiro, que queria fazer dele seu continuador, Bellmer abandonou os estudos na Technische Hochschule de Berlim, em 1924, para seguir o seu próprio caminho. Tornou-se então amigo de Otto Dix e de Georges Grosz, que lhe ensinaram o desenho satírico, e trabalhou como tipógrafo e ilustrador para ganhar a vida. Em 1927, depois de uma curta estada em Paris que o levou a descobrir Seurat e Pascin, casou e

abriu uma agência de publicidade industrial em Berlim. Em 1933 fabricou uma Boneca, para fazer dela ao mesmo tempo o objecto ideal dos seus desejos e para protestar, em nome das brincadeiras de criança, contra o mundo sufocante dos adultos. A partir de então, as suas fotografias, desenhos, pinturas e escritos girarão à volta deste superbrinquedo. Em 1938 instala-se definitivamente em Paris e permanecerá sempre fiel ao Surrealismo. Começou uma série de obras quinta-essenciadas, recriando a anatomia da mulher com desenhos como *Mil Raparigas* (1939-1941) e *Quatro Pessoas* (1941), que, juntamente com os retratos e as ilustrações, fazem dele o digno herdeiro dos grandes desenhadores da renascença alemã.

BRAUNER, Victor (Pietra Naemtz, Roménia, 1903-Paris, 1966). Em novo foi muito impressionado pelas experiências de espiritismo a que se entregava o pai. Ao sair da Escola de Belas-Artes de Bucareste fundou, em 1924, com o poeta Ilarie Voronca, a revista *75 HP*, onde defendeu um meio de expressão a que chamou «pictopoesia». Em 1930 instalou-se em Paris e tornou-se amigo de Brancusi, entrando em 1933 para o grupo surrealista. Depois da sua exposição em 1934 na Galeria Pierre, prefaciada por André Breton, voltou à Roménia, de 1935 a 1938. De regresso a Paris, perdeu um olho num acidente, o que desde há muito pressentia. Entrou logo a seguir no «período das Quimeras», em que descreve todo o género de cenas crepusculares (*Espaço Psicológico*, 1939; *A Vida Interior*, 1939). Depois refugiou-se numa aldeia dos Altos Alpes, fazendo desenhos com velas e quadros, a cera, sobre temas inspirados na magia. Desenvolveu este estilo no seu *atelier* de Paris, em 1947, com uma grande variedade de pesquisas. Em 1948 afastou-se dos surrealistas e abandonou o seu período mágico, para exprimir uma mitologia extraordinária, muitas vezes em ciclos inteiros, como *A Onomatomania* (1949) e *Les Retractés* (1951-1952). Durante os últimos anos da sua existência, viveu quase sempre na casa de Varengeville, dedicando-se a meditações sobre a Natureza, que impregnaram a sua pintura de uma filosofia serena.

CALDER, Alexander (nascido em 1898, em Filadélfia). Embora filho de uma pintora e de um escultor, Calder dedicou-se primeiro à mecânica; de 1915 a 1919 frequentou o Stevens Institute of

Technology de Hoboken, em New Jersey, e trabalhou durante algum tempo como engenheiro. A partir de 1923 tem lições de desenho na Art Students League, de Nova Iorque. Tendo ido a Paris em 1926, fabricou os seus primeiros objectos animados, um circo em miniatura, e em 1927 expõe no Salão dos Humoristas. Fez também esculturas geométricas em arame (*Joséphine Baker*, 1926), esculturas geométricas de metal, que, mais tarde, Arp baptizaria de *stabiles*, e esculturas animadas accionadas à mão (*Aquário com Peixes Vermelhos*, 1929) ou por meio de um motor (*Forma-Torpedo Executando Um Movimento de Dança*, 1932). Em 1933, de regresso aos Estados Unidos, instalou-se numa quinta de Roxbury, no Connecticut, onde criou essas construções que se movem com o vento, a que Duchamp chamará *mobiles*. Passou então a alternar os *stabiles*, os *mobiles* e as «constelações», que os conciliam. Em 1953, Calder comprou uma casa em Saché, na Touraine. A partir de então realizou a maior parte das suas obras no seu *atelier* de França. Fez esculturas gigantescas, como *Hextopus* (1955), *Teodelapio* (1962), *A Cruz do Sul* (1963) e *Caliban* (1964), que foram colocadas em vários locais públicos. É também autor de guaches, pinturas e jóias.

CARRINGTON, Leonora (nascida em 1917, em Londres). Aos dezanove anos teve lições de pintura com Amedée Ozenfant, que ensinava em Londres. Conheceu pouco depois Max Ernst e seguiu-o até França, vivendo com ele, a partir de 1938, numa casa de Saint-Martin-d'Ardèche. Em 1938 participou na Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, e a partir de então entrou em todas as manifestações do movimento. O seu livro de contos, *A Dama Oval* (1939), e os seus quadros, *Na Estalagem do Cavalo da Alvorada* (1942), evocam o clima dos «romances negros» ingleses. Teve uma depressão nervosa, que uma vez tratada lhe serviu de tema para uma comovente autobiografia (*En bas*, 1944). Depois de ter estado em Nova Iorque instalou-se no México, onde os seus contos e quadros, sempre fantásticos, sofreram a influência local.

DALI, Salvador (nascido em 1904, em Figueras, Catalunha). Em 1921 entrou para a escola de Belas-Artes de Madrid; apesar da sua excentricidade, Dali era um trabalhador metódico que ia todos os

domingos ao Prado copiar quadros das diversas escolas. Tornou-se amigo de Federico Garcia Lorca, que escreveu em sua honra uma *Ode a Salvador Dali*. Em 1925 fez uma exposição em Barcelona, na Galeria Dalmau. A sua primeira obra surrealista foi o cenário de *Un Chien Andalou* (1928), realizado por Luis Buñuel. Introduzido no Surrealismo por Miró, expõe em 1929, em Paris, na Galeria Goemans, quadros que são um prenúncio da sua actividade «paranóico-crítica». Utiliza de uma forma particularmente hábil a «dupla imagem», na *Metamorfose de Narciso* (1937), em que se vê uma personagem que aparece ao mesmo tempo como uma mão que segura um ovo. Em 1939 Dali foi para os Estados Unidos e instalou-se em Del Monte, perto de Hollywood; aí pintou telas no género da *Família de Centauros Marsupiais* (1941). Em 1949-1950 começou o seu «período místico», declarando no entanto que não deixava de ser surrealista. Completou-o com um «período nuclear», que começa com *Cabeça Rafaelesca Rebentada* (1951) e *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina* (1952). De regresso à sua casa de Cadaquès, só daí sai para se entregar, em Paris ou noutras cidades, a invenções burlescas que dissimulam as suas verdadeiras qualidades de pintor.

DE CHIRICO, Giorgio (nascido em 1888, em Volo, Grécia).

De 1903 a 1906 frequentou a secção de Belas-Artes da Escola Politécnica de Atenas; costumava então ir pintar paisagens para as margens do golfo de Falero ou para os campos perto da cidade. Em 1906 deixou a Grécia e foi para Munique, onde se inscreveu na Academia Real de Belas-Artes; a leitura dos filósofos alemães, sobretudo Nietzsche, teve grande influência no seu espírito. A partir de 1909 viajou pela Itália, visitando museus e acumulando impressões que o levaram a começar, com *O Enigma de Uma Tarde de Outono* (1910), uma série de quadros em que exprime «a melancolia dos belos dias de Outono, à tarde, nas cidades italianas». De 1911 a 1915 viveu em Paris e expôs nos Salões de Outono e dos Independentes; só Picasso e Apollinaire o apreciaram então. De 1915 a 1918 esteve em Ferrara, onde inventou a «pintura metafísica», juntamente com Carlo Carrà. Instalou-se depois em Roma, de 1918 a 1925, participando na fundação do grupo *Valori Plastici* e em breve mudou de estilo. Renunciando ao mistério onírico das suas arcadas, pórticos, manequins e naturezas-mortas «evangélicas», virou-se para o classicismo. De 1925 a 1930, em Paris, esta mudança tornou-se definitiva; fez os cenários do *Bal* (1925), de Rieti, para Diaghilev, e tentou impor o seu novo estilo. Teve nessa altura várias questões com André Breton e os amigos deste, que o acusavam de trair o seu génio. De regresso a Roma, Chirico fechou-se orgulhosamente numa produção académica, acompanhando a sua assinatura, por vezes, com o título de *pictor optimus*. Se quisermos apreciar o segundo Chirico, é preciso ler o seu conto *Uma Aventura do Sr. Dudron*, escrito em 1939, em que se descreve sob os traços de um pintor maníaco e solitário.

DELVAUX, Paul (nascido em 1897, em Antheit, Bélgica).

Estudou arquitectura na Academia de Belas-Artes de Bruxelas e pintou, a partir de 1924, paisagens e retratos influenciados por Permeke; uma importante exposição das suas obras em 1928 no Palácio das Belas-Artes de Bruxelas tornou-o conhecido. Em 1936, estimulado pelo exemplo de Chirico e Magritte, adere ao Surrealismo. Dos *Nus Cor-de-Rosa* (1937) às *Meninas à Beira-Mar* (1966), a sua pintura explora o mesmo universo misterioso e sensual. O filme de Henri Storck *O Mundo de Paul Delvaux* (1947) foi comentado por Paul Éluard. Delvaux é autor de pinturas murais na Kursaal de Ostende (1952), assim como no Instituto de Zoologia de Liège (1960).

DOMÍNGUEZ, Oscar (Tenerife, 1906-Paris, 1957).

Passou a juventude nas Canárias e fez a primeira exposição no Círculo de Belas Artes de Tenerife, em 1933. Foi então para Paris, onde se tornou membro activo do Surrealismo, de 1934 a 1940. Beneficiou da amizade e do apoio de Paul Éluard até à morte deste. Domínguez fez muitas descobertas, que nem sempre soube explorar nos seus quadros e objectos. Utilizou a decalcomania e foi até um precursor da *action painting*, ao aplicar as tintas na tela «com um movimento do braço tão pouco orientado e tão rápido como o de um limpa-vidros» (Breton). Depois da guerra, o seu papel de bobo mundano prejudicou a sua actividade de pintor; apesar dos projectos de tapeçarias e das «pinturas sobre feltro», a sua evolução foi restrita e hesitante.

DUCHAMP, Marcel (Blainville, 1887-Neuilly, 1968).

Pertencia a uma família de seis filhos que compreendia outros membros ilustres, como o pintor Jacques Villon e o escultor Raymond Duchamp-Villon. Depois de frequentar a Academia Julian, Marcel Duchamp atravessou o fauvismo e assistiu ao nascimento do cubismo. Ao participar em 1912 na fundação do Salon de la Section d'Or, o seu amigo Apollinaire apresentou-o do seguinte modo: «Marcel Duchamp, que é inquietante.» Duchamp fez poucos quadros; um deles, *Nu Descendo as Escadas* (1912), triunfou em Nova Iorque, na exposição do Armory Show, em 1913. Instalando-se em Nova Iorque, publicou em 1917 as revistas *The Blind Man* e *Rongwrong*, inventou o *ready made*, a «máquina óptica», e começou o seu primeiro painel de vidro, *Para Observar com Um Olho, de Perto, durante Quase Uma Hora* (1918). O grande painel *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), tinha sido preparado com notas minuciosas. Em 1923, abandonando a pintura, dedicou-se a actividades paradoxais: experimentação de uma *martingale* (duplicação de parada) na roleta de Monte Carlo, trocadilhos de *Rose Sélavy*, etc. Dedicou-se ao xadrez como profissional, numa equipa do campeonato de França, e publicou um livro sobre os finais da partida, *A Oposição e as Casas Conjugadas São Reconciliadas* (1932). A sua influência foi preponderante no dadaísmo e no Surrealismo. Publicou os documentos de *La Mariée* na sua *Boîte Verte* (1934) e reuniu as suas obras completas num «museu portátil», a *Boîte-en-valise* (1942), com uma tiragem de trezentos exemplares. Foi-lhe dedicada uma sala no Museu de Arte de Filadélfia.

ERNST, Max (nascido em 1891, em Brühl, Alemanha).

Ao terminar os seus estudos de flosofia na Universidade de Bona, começou a pintar sob a influência de August Macke. Em 1914 tornou-se amigo de Arp e em 1919 fundou com Baargeld o grupo dadaísta de Colónia; juntos publicam a revista *Die Shammade* (apenas um número, 1920). No ano precedente, Max Ernst tinha feito as primeiras colagens; em 1922 instalou-se em Paris, onde contribuiu para o nascimento do Surrealismo. A invenção do *frottage*, em 1925, permitiu-lhe realizar obras singulares, que juntamente com os romances-colagens, como *A Mulher 100 Cabeças* (1929), constituem a melhor parte da sua produção inicial. A grande época

da sua pintura começa com *Os Jardins Traga-Aviões* (1935-1936) e a série de telas que fez utilizando a técnica da decalcomania, *A Ninfa Eco* (1936) e *A Alegria de Viver* (1936); prosseguiu nos Estados Unidos, onde Max Ernst viveu de 1951 a 1953, com *O Antipapa* (1942), *A Noite Renana* (1944) e *O Olho do Silêncio* (1945). Regressando a França, permaneceu fiel à sua actividade surrealista; em 1954 recebeu o Grande Prémio da Bienal de Veneza. Os quadros que fez, usando os meios tradicionais da pintura, como *Messalina-Criança* ou *O Ilustre Ferreiro dos Sonhos* (1959), são bem menos originais que os que punham em jogo, com a ajuda do acaso, os seus dons visionários.

FREDDIE, Wilhelm (nascido em 1909, em Copenhaga).

Em 1930 pintou o primeiro quadro surrealista exposto na Dinamarca. Discípulo de Dali, a partir de então não deixou de criar imagens violentas que exprimem a sexualidade e a revolta. O seu quadro mais célebre é *Monumento à Guerra* (1936), apresentado na exposição de 1937, em Copenhaga. Depois de 1948 evoluiu para uma espécie de abstracção lírica. Realizou dois filmes: *Recusa Definitiva de Um Pedido de Beijo* (1949) e *Os Horizontes Comidos* (1950).

GIACOMETTI, Alberto (Stampa, 1901-Paris, 1966).

Começou a pintar em 1913 e a esculpir em 1914; depois de uma curta passagem pela Escola de Artes e Ofícios de Genebra, em 1919, viaja pela Itália, fazendo cópias dos antigos mestres e retratos do natural. Em 1922 foi para Paris e inscreveu-se na Academia da Grande Chaumière, onde fica até 1925, tendo como professor Bourdelle. Em 1928 tornou-se amigo de André Masson e Michel Leiris e aderiu ao grupo surrealista de 1930 a 1935; com as suas esculturas, Giacometti influenciou a concepção do objecto. Fez a primeira exposição individual em 1932, na Galeria Pierre Colle, em Paris. Depois da sua ruptura com o Surrealismo, passou a dar-se sobretudo com André Derain e deixou de expor entre 1935 e 1947. Depois da guerra entra em contacto com os existencialistas e com Jean Genet, que escreveu em 1954 *L'Atelier de Giacometti*. Pintou retratos e fez estátuas, que a partir de 1956 já não consegue acabar. Em 1962 recebeu o Grande Prémio de Escultura da Bienal de Veneza.

GORKY, Arshile (Hajotz Dzore, Arménia Turca, 1904-Sherman, Estados Unidos, 1948).

Vosdanig Adoian de seu verdadeiro nome, estudou no Instituto Politécnico de Tíflis, na Rússia, de 1916 a 1918. Em 1920 chegou a Nova Iorque, e após ter frequentado museus e cursos nocturnos foi nomeado professor de desenho na New York School of Design, de 1926 a 1931, e em seguida na Grand Central School of Art. Sofreu as influências do cubismo e da abstracção, mas a descoberta de Miró e o contacto com os surrealistas de Nova Iorque, em 1942, levaram-no a libertar-se de todos os entraves. Em 1945 instalou-se em Sherman, no Connecticut. Uma série de incidentes trágicos levaram-no ao suicídio. Os seus últimos quadros deram impulso decisivo ao expressionismo abstracto americano.

HÉROLD, Jacques (nascido em 1910, em Piatra).

Em 1927 entrou para a Escola de Belas-Artes de Bucareste, e em 1929 colaborou na revista de vanguarda *Unu*. Em 1930 foi para Paris e entrou em contacto com o grupo surrealista em 1934. A sua pintura debruçou-se inicialmente sobre o tema da «cristalização» dos seres e das coisas; depois, escapando à figuração, descreveu formas dispersas pelo vento ou irradiando luz. Em 1947 expõe pela primeira vez, na Galerie des Cahiers d'Art, em Paris. Ilustrou vários livros, entre eles *Derrière on double* (1950), de Jean-Pierre Duprey.

KIESLER, Frederick (Viena, 1896-Nova Iorque, 1966).

De 1910 a 1914 estudou na Technische Hochschule e na Academia de Belas-Artes de Viena. Arquitecto, pintor, escultor e realizador de cinema, Kiesler começou por ser membro do Stijl. O seu primeiro projecto de «casa sem fim» foi exposto em Viena em 1924. Naturalizou-se americano em 1932 e foi director da Escola de Música Juilliard, em Nova Iorque, de 1933 a 1957. Entre as suas realizações arquitectónicas, encontram-se a Galeria Art of this Century (1942) e a World House Gallery (1956), ambas em Nova Iorque, assim como o Santuário do Livro, em Jerusalém (1961-1965), onde se encontram os manuscritos do Mar Morto.

LAM, Wilfred (nascido em 1902, em Sagua, Cuba).

Filho de pai chinês e de mãe cubana negra, estudou na Escola de Belas-Artes de Havana e, depois de 1924, em Madrid, onde trabalhou no espírito do barroco espanhol. Em 1937 chegou a Paris, onde obteve a protecção de Picasso, e fez a sua primeira exposição na Galeria Pierre, em 1938. No princípio da guerra regressou a Havana e criou um estilo de figuração prodigiosa, inspirada nas formas da selva: *Harpa Astral* (1944), *Animal-Papaia* (1945) e *Luguando Yembe* (1950). Lam viajava incessantemente entre Paris, Nova Iorque, Milão e Havana, passeando por todo o lado o seu imutável universo interior.

MAGRITTE, René (Lessines, 1898-Bruxelas, 1967).

Depois de deixar em 1918 a Academia de Belas-Artes de Bruxelas, fez diversas experiências, entre elas a da pintura abstracta. Em 1925 publicou com E. L. T. Mesens as revistas *O Esophage* e *Marie*, num espírito próximo do Surrealismo. Viveu em França de 1927 a 1930, participando na actividade do grupo de Paris e durante esta estada aperfeiçoou o seu estilo pictórico, que reunia as figuras do mundo visível numa ordem insólita. De regresso a Bruxelas levou uma vida sedentária, calma, e no entanto extremamente aventurosa, no domínio das descobertas plásticas. Aprofundava uma ideia poética, estudando-a, muitas vezes paralelamente, num guache e num quadro. De 1940 a 1946 passou por um período neo-impressionsita, justificado pelo desejo de embelezar sistemàticamente as coisas. Retomou em seguida o curso da sua inspiração inicial, em quadros como *A Arte de Conversar* (1950), amontoado de rochedos formando a palavra «sonho». Decorou o casino de Knokke-le-Zoute com um fresco imenso, *O Domínio Encantado* (1951-1953). Desde *A Corda Sensível* (1955), um vidro gigante numa paisagem, até um dos seus últimos quadros, *A Amável Verdade* (1966), uma refeição pintada em *trompe l'oeil* numa parede, o seu espírito prosseguiu sem desfalecimentos a mesma busca. A sua influência foi reivindicada por alguns artistas da Arte Pop.

MALKINE, Georges (nascido em 1898, em Paris).

Em 1924, André Breton citou-o no *Manifesto do Surrealismo*, como um dos hóspedes do seu Castelo do Maravilhoso. Depois de ter apresentado

as suas pinturas e colagens na Galeria Surrealista, em 1927, Malkine partiu para a Oceânia. Ao regressar, em 1930, fez ainda uma série de quadros, que interrompeu bruscamente em 1933. Em 1949 emigrou para os Estados Unidos, recomeçando a pintar, e expôs na Galeria Weingartner, de Nova Iorque, em 1955, e na Universidade de Long Island, em 1961. De regresso a Paris, em 1966, fez uma exposição na Galeria Mona Lisa, saudada com uma homenagem dos seus amigos, de Aragon a Jacques Prévert.

MASSON, André (nascido em 1896, em Balagny, Oise).

Seus pais instalaram-se em Bruxelas, onde cedo começou a desenhar. Em 1912, enviado a Paris, estudou o fresco na Escola Nacional de Belas-Artes. Depois de ter exercido vários ofícios, conheceu em 1922 D. H. Kanhweiler, que muito o auxiliou. Em 1924 juntou-se aos surrealistas e fez desenhos automáticos, retratos e quadros de areia. Em 1929 afastou-se do movimento e tornou-se amigo de Georges Bataille, passando a ilustrar a sua revista *Acéphale*, em 1934. Em 1937 fez os cenários e figurinos da *Numância*, de Cervantes, para Jean-Louis Barrault. Reconciliado com o Surrealismo, criou um certo número de quadros de paroxismo. Durante a guerra viveu nos Estados Unidos, onde publicou *Anatomie de mon univers* (1943). Voltou a França em 1945 e fez os cenários do drama de Jean-Paul Sartre *Morts sans sépulture*. Em 1947, ano em que termina o seu grande quadro *Niobé*, Masson instalou-se perto de Aix-en-Provence e compôs paisagens insólitas, dominadas por vezes pela obsessão dos pântanos. Grande Prémio Nacional das Artes em 1954 e membro do Conselho dos Museus Nacionais em 1962, André Masson teve uma consagração oficial que não atenuou a sua violência. Os seus grandes quadros *Homens Esfolados e Mulheres com Armaduras* (1963) e *Taumaturgos Mal-Intencionados Ameaçando o Povo das Alturas* (1964) apresentam o mesmo arrebatamento da juventude.

MATTA, Roberto Matta Echaurren (nascido em 1911, em Santiago do Chile).

Em 1929 estudou arquitectura na Academia de Belas-Artes de Santiago. Em 1934 partiu para Paris, onde foi aluno de Le Corbusier, que o fez participar nos planos da Cidade Radiosa. De 1935 a 1937 esteve em Espanha, onde conheceu Federico Garcia Lorca, que lhe deu uma carta

de recomendação para Dali. Este pô-lo em contacto com André Breton. Em 1939, Matta partiu para Nova Iorque; em 1941 fez uma viagem ao México, onde começou a pintar *A Terra é Um Homem* (1941). Em 1944 conheceu Marcel Duchamp, que o designou como «o pintor mais profundo da sua geração». De 1949 a 1955, Matta viveu em Roma, onde a sua pintura ganhou um tom polémico. Em 1957, uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque estabeleceu a sua reputação. Em 1958 executou um fresco para o Secretariado da U. N. E. S. C. O. em Paris, intitulado: *Três Seres-Constelações diante do Fogo*.

MIRÓ, Joan (nascido em 1893, em Barcelona).

Em 1910 entrou como escriturário numa casa comercial de Barcelona. Em 1912, começando a pintar, frequentou várias escolas de arte e tornou-se amigo de Artigas, que viria a fundar o Agrupacio Courbet. Em 1918 Miró fez a sua primeira exposição na casa Dalmau em Barcelona, e em 1921, no início da sua estada em Paris, uma outra exposição na Galeria La Licorne, que foi um malogro. Em 1924, com *Terra Lavrada* (Filadélfia) e *Cabeça de Camponês Catalão*, mudou de estilo e, tornando-se um dos grandes promotores da pintura surrealista, alcançou grande êxito. Em 1926, a sua colaboração com Max Ernst nos Ballets Russes de Diaghilev para *Romeu e Julieta* provocou certa polémica e foi desaprovada pelo grupo. Seis anos mais tarde fez os cenários e figurinos de *Jeux d'enfants*, bailado de Leonide Massine levado à cena pelos Ballets Russes de Monte Carlo. Em 1940 começou a pintar em Varengeville as *Constelações*, série de pinturas de igual formato, que terminaria em 1941, em Montroig. De 1954 a 1959 dedicou-se sobretudo à litografia e à cerâmica. Em 1956 instalou-se em Palma de Maiorca, numa casa construída por José Luís Sert, e aí prossegue uma obra que se divide entre a inquietação e o sonho.

PAALEN, Wolfgang (Viena, 1905-México, 1959).

Instalou-se em Paris em 1928 e, depois de ter aderido ao grupo Abstraction-Création, tornou-se surrealista em 1935. Contribuiu para o automatismo pictórico ao inventar o *fumage*, com o qual compõe quadros fantásticos (*Tempestades Magnéticas*, 1938; *Manchas Solares*, 1938). Em 1939 instalou-se no México, fundando com Lee Mullican e Gordon

Onslow-Ford o movimento Dynaton, ilustrado pela revista *Dyn* (1942--1944). Referindo-se a um novo conceito de realidade chamado «*dinático*» (da palavra grega *dynaton:* possível), esse movimento admitia a idêntica necessidade da arte e da ciência, excluindo assim qualquer misticismo ou metafísica. A palavra de ordem era: «Não mais pintura de tema, mas nada de quadros sem tema.» Durante uma estada em Paris, em 1951, Paalen reconciliou-se com o Surrealismo; mas deixou de defender o automatismo e, por fidelidade ao seu novo conceito, atribuiu valores especiais às cores, dando ao azul um sentido estável e material e ao vermelho e amarelo o das noções espirituais.

PICABIA, Francis (Paris, 1879-1953).

Estudou em Paris, onde seu pai, de origem espanhola, era adido da Legação de Cuba. Depois de trabalhar no *atelier* de Cormon, na Escola de Belas-Artes, Picabia conheceu, em 1898, Pissarro, cuja influência determinou o seu período impressionista. Em 1908, Edouard André publicou o primeiro livro sobre ele: *Picabia, le peintre et l'aquafortiste.* Em 1909 casou com Gabrielle Buffet. Em 1912 iniciou o seu período órfico, apoiado por Apollinaire; em 1913 vai a Nova Iorque, expondo na Galeria Stieglitz. Participou no nascimento de *Dada* em Paris, que coincidiu com o auge do seu período mecânico (1917-1921), ilustrado por obras como *A Criança Carburador* (1917) e *A Parada Amorosa* (1917). Publicou numerosos livros de poesia: *Cinquante-deux miroirs* (1917), *Rateliers platoniques* (1918), *Poesie ron-ron* (1919), etc. De 1925 a 1935 viveu no Castelo de Mai, perto de Cannes, e acrescentou à série dos Monstros (1922-1926) a das Transparências (1926-1935). Atravessou em seguida um período narrativo, durante o qual pintou nus (1939-1943). Depois da guerra expôs em 1946, na Galeria Denise René, obras que qualificou de *sur-irréalistes* (sobreirrealistas) e em 1949 fez uma grande retrospectiva, *Cinquenta Anos de Prazer*, na Galeria René Drouin.

PICASSO, Pablo (nascido em 1881, em Málaga).

O ilustre mestre espanhol que, do período azul ao período rosa, do cubismo ao neoclassicismo, resume por si só as diversas tentações da pintura moderna, apoiou o Surrealismo de uma forma que Breton apreciou

do seguinte modo: «Picasso voltou-se por si mesmo para o Surrealismo e foi, tanto quanto possível, ao seu encontro. São testemunho disto uma parte da sua produção de 1923-1924, inúmeras obras de 1928 a 1930, os poemas semiautomáticos de 1935 e, até, o *Desejo Agarrado pela Cauda*, de 1943.»

RAY, Man (nascido em 1890, em Filadélfia).

Abandonou os seus estudos de arquitectura, decidindo dedicar-se à pintura a partir de 1907. A exposição do Armory Show de 1913 leva-o à abstracção, e trabalhou em quadros como *Seguidilla* (1919) e num álbum de gravuras a cores, *Revolving Doors*, que publicou mais tarde. O contacto com Marcel Duchamp levou-o ao *Dada* e estimulou o seu gosto pelos *readymade.* Foi para Paris em 1921 e consagrou-se à fotografia, fazendo então retratos, nus e imagens insólitas. O seu álbum de «rayogramas», *Campos Deliciosos* (1922), foi prefaciado por Tzara. Realizou vários filmes: *Emak Bakia* (1927), *A Estrela do Mar* (1928) e *O Mistério do Castelo de Dé* (1929). De 1940 a 1950 continuou a fazer quadros e fotografias. Em 1954 expôs na Galeria Furstenberg as suas *Equações Shakespearianas*, série de pinturas dos anos 1948-1950 inspiradas por objectos matemáticos. Em 1957 fez um *Quadro Falante*, ligado a um gira-discos, que podia emitir música.

SAVINIO, Andrea de Chirico, conhecido por Alberto (Atenas, 1891--Roma, 1952).

Irmão de Giorgio de Chirico, estudou Piano e Composição no Conservatório de Atenas, indo depois para Munique, onde se aperfeiçoou com Max Reger. Esteve em Paris de 1911 a 1915 e publicou *Les Chants de la Mi--Mort* em 1914 nas *Soirés de Paris.* Viveu depois em Itália, onde apareceu o seu primeiro livro, *Hermaphrodito* (1918). Compôs música para *ballets* e óperas; o seu *ballet Persei*, sobre libreto de Fokine, foi criado na Metropolitan Opera de Nova Iorque, em 1924. Foi durante a sua segunda estada em Paris, de 1926 a 1934, que começou a pintar. Fazendo ao mesmo tempo música, pintura e poesia, participou em numerosas exposições em Itália. Fez ele mesmo os cenários do seu *ballet Vita dell'Uomo*, representado em 1951, no Scala. Foi-lhe dedicada uma sala na Bienal de Veneza, em 1954.

SVANBERG, Max Walter (nascido em 1912, em Malmö, Suécia).

Começou a pintar em 1933, em Estocolmo; as suas primeiras exposições depois da guerra provocaram discussões apaixonadas. Em 1948 fundou o grupo dos «Imaginistas» suecos, de que não tardaria a separar-se. Trocou correspondência com os surrealistas parisienses e fez em 1955 uma exposição na Galeria da Étoile Scéllée, apresentada por André Breton. Em 1955 publicou um álbum de litografias prefaciado por Steen Colding e, em 1958, ilustrou as *Illuminations*, de Rimbaud.

TANGUY, Yves (Paris, 1900-Woodbury, Connecticut, 1955).

Seu pai era capitão da marinha mercante e ele próprio viajou como praticante de piloto em cargueiros, de 1918 a 1920. A Bretanha, terra da sua família, está veladamente presente na sua pintura. Em 1920, Yves Tanguy tornou-se amigo de Jacques Prévert; em 1925 entraram ambos para o grupo surrealista. A sua obra, sobre a qual nunca se explicou, e de que pretendia até ignorar o significado, divide-se em três períodos. De 1926 a 1930 representa um universo aéreo. A partir de 1930 evoca praias que se estendem a perder de vista, formigando de elementos minerais semelhantes a ossos. Em 1939 emigrou para os Estados Unidos com sua mulher, Kay Sage, e naturalizou-se americano em 1948. O seu terceiro período caracteriza-se pela acumulação e amontoamento de cascalho, a evocação de um clima submarino, e apresenta, a partir de 1950, quadros de grande formato. Uma das suas últimas obras foi *Números Imaginários* (1954). Depois da sua morte, Kay Sage, ela própria pintora e poetisa de talento, suicidou-se em 1961.

TANNING, Dorothea (nascida em 1912, em Galesburg, Illinois).

Aos vinte e um anos inscreveu-se na Academia de Artes de Chicago, onde pouco tempo estaria. Partiu para Nova Iorque; a exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, em 1936, decide da sua vocação. Tinha já pintado alguns quadros quando, em 1942, conheceu Max Ernst em Nova Iorque; fez a sua primeira exposição em 1944, na Galeria Julien Levy. Em 1946 casou com Max Ernst e foi viver com ele para Sedona, no Arizona. Em 1955, o casal mudou-se para Huismes, na Touraine. A pintura de Dorothea

Tanning, depois de um período de figuração fantástica, é invadida por brumas que deixam entrever bacanais, como em *Eperdument* (1960), um dos melhores quadros deste segundo estilo.

TOYEN, Maria Germinova (nascida em 1902, em Praga).

Fez parte do meio de vanguarda de Praga, em que evoluía Franz Kafka, antes da Primeira Guerra Mundial. Foi membro do grupo Devetsil, que reunia todas as pesquisas da arte moderna e que, em 1933, deu origem ao surrealismo checo. Mulher do pintor Jindrich Styrsky, Toyen começou por fazer quadros abstractos, passou depois por uma figuração que empregava uma técnica adiantada para a época (manchas, derrames) e estabilizou-se finalmente numa figuração de uma pureza inalterável. Depois da morte de Styrsky, fez uma exposição em Praga, em 1945. Foi a Paris em 1947, por altura da sua exposição na Galeria Denise René, e passou desde então a viver em França. Compôs um ciclo de pontas-secas, *Nem Asas nem Pedras: Asas e Pedras* (1954); deve-se-lhe também uma série de quadros evocando os anúncios da Rua dos Alquimistas, em Praga: *À La Roue d'Or* (1951), *Au Visage Bleu* (1951), etc. De uma fidelidade inalterável ao Surrealismo, ela é um dos seus mestres menos conhecidos e mais dignos de ser descobertos.

TROUILLE, Clovis (nascido em 1889, em La Fère, no Aisne).

Em 1905 entrou para a Escola de Belas-Artes de Amiens. Depois de alguns quadros impressionistas e de alguns desenhos satíricos publicados nos jornais locais, pintou *O Palácio das Maravilhas* (1907), parada popular sugestiva e a primeira obra característica do seu estilo. Torna-se caracterizador-retocador de manequins publicitários em Paris e deixou de pintar até 1930. Em seguida, as obras que enviou aos Salões dos Independentes e dos Subindependentes valem-lhe dois belos êxitos de curiosidade. A sua figuração anarquista e libertina foi longamente amadurecida na sua casa da Butte-Chaumont, no meio de uma existência tranquila: em 1960 recebeu a Medalha do Trabalho e um diploma comemorando trinta e cinco anos ao serviço da mesma empresa. Fez a sua única exposição particular em 1963, em Paris, na Galeria Raymond Cordier, com setenta e quatro anos.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GERAIS (por ordem cronológica)

André Breton: *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924. André Breton: *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1928; nova edição, 1965. Louis Aragon: *La peinture au défi*, Galeria Goemans, Paris, 1930 (texto tirado de *Les collages*, Hermann, Paris, 1965). Números especiais consagrados ao Surrealismo, Cahiers d'Art, Paris, 1935 e 1936. David Gascoyne: *A Short Survey of Surrealism*, Lobden--Sanderson, Londres, 1935. Alfred Barr Jr. e Georges Hugnet: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1936. André Breton e Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publicado por ocasião da Exposição Internacional na Galeria de Belas-Artes, Paris, 1938. Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1945, seguida de *Documents surréalistes*, 1948; nova edição, 1964. André Breton e Marcel Duchamp: *Le surréalisme en 1947*, catálogo da Exposição Internacional na Galeria Maeght, Paris, 1947. *Almanach surréaliste du demi-siècle*, número especial de *La Nef*, Paris, 1950. Dieter Wyss: *Der Surrealismus*, L. Schneider, Heidelberga, 1950. René Gaffé: *Peinture à travers Dada et le Surréalisme*, Édition des Artistes, Bruxelas, 1952. André Breton e Gérard Legrand: *L'art magique*, Club français du Livre, Paris, 1957. Marcel Jean e Arpad Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris, 1959. Catálogo da Exposição Internacional do Surrealismo: «Eros», Galeria Daniel Cordier, Paris, 1959. Jean-Louis Bédouin: *Vingt ans de surréalisme*, 1939-1959, Denoël, Paris, 1961. Patrick Waldberg: *Le surréalisme*, Skira, Genebra, 1962. Victor Craste: *Le drame du surréalisme*, Éditions du Temps, Paris, 1963. *Surrealism*, Yale University, New Haven, 1964. Alain Jouffroy: *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964. Robert Benayoun: *Érotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965. Patrick Waldberg: *Chemins du surréalisme*, Éditions de la Connaissance, Bruxelas, 1965. Catálogo da Exposição Internacional do Surrealismo: «L'Écart absolu», Galeria de l'OEil, Paris, 1965. Michel Sanouillet: *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965. José Pierre: *Le surréalisme*, Éditions Rencontre, Lausana, 1966.

MONOGRAFIAS E ESTUDOS (por ordem alfabética de artistas)

Constantin Jelinsky: *Les dessins de Bellmer*, Denoël, Paris, 1966. Sarane Alexandrian: *Victor Brauner l'illuminateur*, Cahiers d'Art, Paris, 1954. Alain Jouffroy: *Victor Brauner*, Le Musée de Poche, Paris, 1959. Sarane Alexandrian: *Les dessins magiques de Victor Brauner*, Denoël, Paris, 1965. James Johnson Sweeney: *Alexander Calder*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1951. René Crevel: *Dali ou l'antiobscurantisme*, Editions Surréalistes, Paris, 1935. James Thrall Soby: *Salvador Dali*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1946. Robert Descharnes: *Dali de Gala*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1963. Max Gérard e Salvador Dali: *Dali de Draeger*, Paris, 1968. James Thrall Soby: *Giorgio De Chirico*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1955. Paul-Aloïse de Bock: *Paul Delvaux*, Jean--Jacques Pauvert, Paris, 1967. Maurice Nadeau: *Les dessins de Paul Delvaux*, Denoël, Paris, 1967. Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, Paris, 1959. *Max Ernst: O Euvres de 1919-1936*, Cahiers d'Art, Paris, 1937. Patrick Waldberg: *Max Ernst*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1958. John Russell: *Max Ernst. Sa vie. Son oeuvre*, Éditions de la Connaissance, Bruxelas, 1967. Marcel Brion: *Leonor Fini*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1955. Constantin Jelinsky: *Leonor Fini*, Éditions Clairefontaine, Lausana, 1968. Jacques Dupin: *Alberto Giacometti*, Maeght editor, Paris, 1962. William Seitz e Julien Levy: *Arshile Gorky*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1962. Michel Butor: *Jacques Hérold*, Le Musée de Poche, Paris, 1964. Jacques Charpier: *Wilfredo Lam*, Le Musée de Poche, Paris, 1961. Louis Scutenaire: *René Magritte*, Livrairie Sélection, Bruxelas, 1947. Patrick Waldberg: *René Magritte*, De Rache, Bruxelas, 1965. Michel Leiris e Georges Limbour: *André Masson et son univers*, Éditions des Trois Collines, Genebra, 1947. Hubert Juin: *André Masson*, Le Musée de Poche, Paris, 1963. Alain Jouffroy: *Le réalisme ouvert de Matta*, Cahiers d'Art, Paris, 1953. Patrick Waldberg: *Matta, l'aube, le vertige*, Quadrum, Bruxelas, 1958. Jacques Dupin: *Miró*, Flammarion, Paris, 1961. Michel Sanouillet: *Francis Picabia*, Éditions du Temps, Paris, 1964. James Thrall Soby: *Yves Tanguy*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1965. Alain Bosquet: *Dorothea Tanning*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1966. Jean-Marc Campagne: *Clovis Trouille*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965.

TEXTOS DE ARTISTAS

Jean Arp: *Jours effeuillés*, Gallimard, Paris, 1966.

Hans Bellmer: *La poupée*, G. L. M., Paris, 1936. *Les jeux de la poupée*, Paris, 1946. *Anatomie de l'image*, Le Terrain Vague, Paris, 1957.

Salvador Dali: *La femme visible*, Éditions Surréalistes, Paris 1930. *La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris 1935. *The secret Life of Salvador Dali*, Vision, Londres, 1948 (tradução francesa: *La vie secrète de Salvador Dali*, La Table Ronde, Paris, 1952). *Les cocus du vieil art moderne*, Fasquelle, Paris, 1954. *Journal d'un génie*, La Table Ronde, Paris, 1964. *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964. *Lettre à Dali*, Albin Michel, Paris, 1966.

Giorgio de Chirico: *Hebdomeros*, Éditions du Carrefour, Paris, 1929 (nova edição, Flammarion, Paris, 1964). *Mémoires*, Flammarion, Paris, 1966.

Marcel Duchamp: *Marchand du sel*, Le Terrain Vague, Paris, 1958. *Entretiens* avec Pierre Cabanne, Pierre Belfond, Paris, 1966.

MAX ERNST: *Au delà de la peinture*, número especial dos Cahiers d'Art, Paris, 1937.

JACQUES Hérold: *Maltraité de peinture*, Éditions Falaize, Paris, 1957.

ANDRÉ Masson: *Anatomie de mon univers*, Curt Valentin, Nova Iorque, 1943. *Le plaisir de peindre*, La Diane Française, Nice, 1950. *Métamorphose de l'artiste*, Éditions Pierre Cailler, Genebra, 1956.

MAN Ray: *Autoportrait*, Robert Laffont, Paris, 1964.

REVISTAS SURREALISTAS

Littérature (Paris, 1919-1924).
La Révolution Surréaliste (Paris, 1924-1929).
Le Surréalisme au Service de la Révolution (Paris, 1930-1933).
Minotaure (Paris, 1933-1938).
Clé (Paris, 1939).
V V V (Nova Iorque, 1942-1944).
Néon (Paris, 1948-1949).
Médium (Paris, 1954-1955).
Le Surréalisme, même (Paris, 1956-1957).
Bief (Paris, 1958-1960).
La Brèche (Paris, 1961-1966).
L'Archibras (Paris, a partir de 1967).

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

FONTES ICONOGRÁFICAS

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo: 80, 160, 176. Architecture d'Aujourd'hui, Bolonha: 188. Art Institute, Chicago: 78, 98. Ina Bandy, Paris: 136. Denise Bellon--Images et Textes, Paris: 89, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 227, 228, 229. Biblioteca Nacional, Paris: 178, 179. Paul Bijtebier, Bruxelas: 55, 66, 119. Brassaï, Paris: 162. Chevojon, Paris: 77. Cinemateca Francesa, Paris: 103. Robert Descharnes, Paris: 92, 99, 101. Walter Dräyer, Zurique: 14, 24, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 50, 51, 56, 67. Gilles Ehrmann, Paris: 151, 210, 211, 212, 213. Fundação Gianni Mattioli, Milão: 48. Galeria Alexandre Iolas, Paris: 169, 201, 203, 216; fotografias André Morain: 126, 168; fotografias Jacqueline Hyde: 202, 204. Galeria François Petit, Paris: 100, 117, 120, 138, 141, 199, 224. Galeria «Les Deux Iles», Paris: 194, 195. Galeria Louise Leiris, Paris: 59, 62, 63, 198, 233. Galeria Maeght, Paris: 175, 196. Garanger-Giraudon: 219, 232. Giraudon, Paris: 1, 2, 3, 4, 11, 82. Jacqueline Hyde, Paris: 29, 41, 42, 47, 61, 94, 118, 137, 140, 174. Image et Textes, Paris: 127, 130, 214, 215. I. M. P. F., Gand: 121, 122. Kunstmuseum, Basileia: 197. Kunstmuseum, Berna: 69. Landesgalerie, Hanôver: 23. Jean Lavaud, Paris: 16. J. S. Lewinski, Londres: 124. Pierre-Luc Magnin: 125, 147. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque: 159. Peter Moeschlin, Basileia: 18. Museu de Malmö: 222. Museu de Silkeborg: 135. Museu das Artes Decorativas, Paris: 186. Museu de Arte, Filadélfia: 26, 27, 81. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque: 32, 40, 44, 52, 58, 64, 65, 68, 76, 87, 93, 107, 108, 109, 143, 144, 158, 167, 200. Museum voor Schone Kunsten, Ostende: 133. Museu Nacional, Copenhaga: 17. Museu Nacional, Estocolmo: 45. Roger-Viollet, Paris: 10. Roger-Jean Ségalat, Paris: 20, 90, 91, 146, 148, 205, 221, 226, 230. Galeria Sidney Janis, Nova Iorque: 163. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque: 97. Marc Vaux, Paris: 104, 105. Georges Viollon, Paris: 181. John Webb--Brompton Studio, Londres: 53, 60, 88, 123, 139, 149. Hall Winslow, Nova Iorque: 187. Alfred J. Wyatt, Filadélfia: 25, 28, 30, 83, 102, 142. Yale University Art Gallery, New Haven: 86. Fotografias extraídas de *Érotique du Surréalisme* de R. Benauyoun, J. - J. Pauvert Editor, Paris (1965): 95, 163, 231.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ARS MUNDI MOVIMENTOS E ESCOLAS

O SURREALISMO

Desde o seu nascimento, o Surrealismo teve presente que não queria ser uma doutrina, um sistema. A sua ambição, ao mesmo tempo mais elevada e mais decisiva, foi promover uma «forma nova de sensibilidade» orientada para os movimentos secretos da alma, para todos os lugares interditos da paixão e do imaginário. Na medida em que colocava a poesia no centro de tudo, o Surrealismo não podia deixar de se servir da arte como de um meio próprio para torná-la visível e palpável. A sua influência sobre a nossa época é de extrema importância e só agora se está a começar a avaliar a sua verdadeira amplitude. Um autor como Sarane Alexandrian, que foi amigo de Breton, mas também de pintores como Magritte e Picabia, estava particularmente indicado para traçar as etapas de uma experiência do género e precisar o seu enorme contributo em todos os domínios da criação artística: pintura, arquitectura, e também colagens, *assemblages* e objectos.
Modelo insubstituível para todos os que vêem na arte não a procura de uma estética, mas o uso dos estados inefáveis do ser e dos mistérios do universo, o Surrealismo permanece vivo e a sua actualidade é de sempre.

OUTROS VOLUMES DA MESMA SÉRIE:

O IMPRESSIONISMO
A ARTE POP
O FAUVISMO
O EXPRESSIONISMO
A ARTE NOVA
O CUBISMO

EDITORIAL VERBO • LISBOA-1 • PORTUGAL